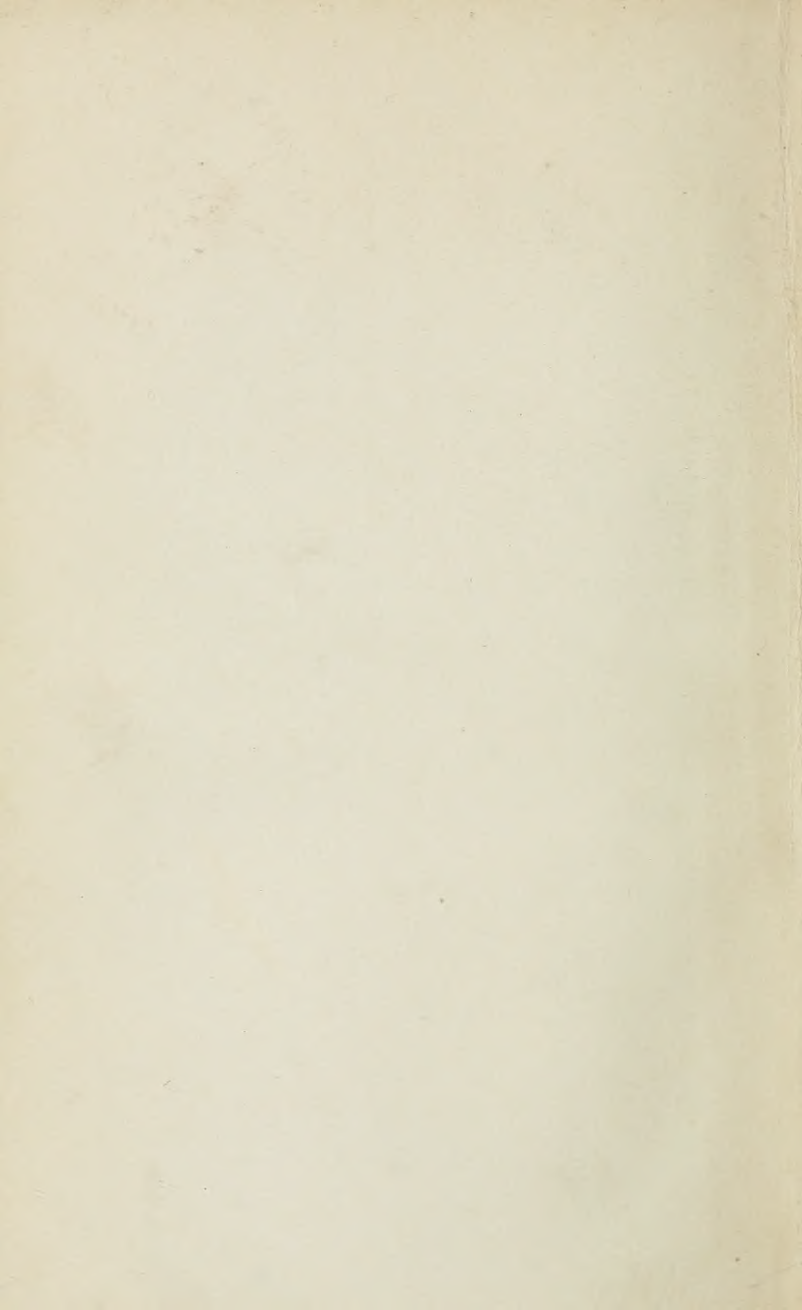
Schiller.

Von

Max Diez.







Schiller

von

Max Diez.

Zuweilen will es uns scheinen, daß es gerade die Größe von Schillers allgemeinen Eigenschaften ist, die uns verhindert, seinen dichterischen Genius ausschließlich zu bewundern. Carlyle.



Stuttgart
Fr. Frommanns Verlag (E. Hauff)
1905.

Buchdruckerei Wolfgang Drück in Cannstatt.

Inhalt.



I.

Schiller und Goethe.

Wenn wir uns anschicken, das Leben des außerordentlichen Mannes zu betrachten, auf den in diesem Jahre aller Augen in Deutschland gerichtet sind, und uns darüber zu besinnen, wie Schiller der geworden ist, der er war, so empfinden wir gleich, daß das in einer andern Stimmung geschieht, als die ist, mit der wir an das Leben Goethes herantreten. Goethes Leben erscheint uns wie ein schönes und unergründliches Wunder, einer Blume etwa zu vergleichen, an der man, wenn man dazu imstande wäre, das ganze Geheimnis des Universums studieren und enträtseln könnte. Hier hofft man neue Aufschlüsse über die Menschennatur, neue Einblicke in die geheimnisvollen Hintergründe des menschlichen Daseins. Wir haben das Gefühl, daß in den bewußten Lebensäußerungen, die wir von Goethe kennen, lange nicht sein ganzes Wesen offenbar worden sei, daß im Hintergrund noch Geheimnisse stecken, die vielleicht erst das wahre und innerste Wesen seines Geistes enthüllen. Wir haben

das Gefühl, daß er jeder neuen Zeit ein neues Antlitz zeigen werde, ja selbst, daß er jeder bestimmten und eigentümlich entwickelten Menschennatur sich auf besondere Weise offenbaren müsse. Etwas von der Unendlichkeit und Unergründlichkeit der Natur liegt in ihm und es hat deswegen einen unbeschreiblichen ästhetischen Reiz, Goethes Lebensäußerungen nachzugehen und gleichsam das Abenteuer einer Wanderung durch die Gefilde seines Geistes zu bestehen.

Bei Schiller ist das in viel geringerem Maße der Fall, weil viel mehr von seinem Wesen ihm selbst bewußt war und sich bewußt ausgesprochen hat. Statt der geheimnisvollen Dämmerung, die über dem Leben Goethes liegt, scheint über dem Schillers die klare Sonne des bewußten Wollens und Strebens; eine Art rationeller oder rationalistischer Klarheit ist über ihm ausgebreitet, und man hat zunächst wenig Hoffnung, durch die Analyse seines Wesens, besser als er selbst es gewußt hat, zu erfahren, was er gewesen ist. Statt der Unendlichkeit, zu welcher sich Goethes Interesse frühe schon ausgebreitet hat, finden wir bei Schiller ein fest umschränktes Wesen, ein Streben zum Ganzen, eine verhältnismäßig kleine, wohlgeordnete Familie von Begriffen. Statt der dunklen Naturmäßigkeit und inneren Notwendigkeit, mit der Goethe geworden ist, scheint in Schillers Leben die Willkür zu walten, die sich freie Ziele setzt; und wie sollen wir besser als der Mann, der sich selbst geschaffen hat, wissen, was er ist und was er für uns sein kann?

Durch alles, was über Schiller geschrieben worden ist, geht deswegen heute noch die Charakteristik, die er von sich selbst gegeben hat, — nicht nur in dem Sinn, daß man wertvolle Winke daraus schöpft, sondern sie bestimmt eigentlich die Darstellung seines Wesens. Trotzdem ist es nicht glaubhaft, ja in gewissem Sinn unmöglich, daß ein Mann von sich selbst eine volle Erkenntnis hätte; denn damit wäre er über sich selbst hinausgeschritten und ein anderer geworden. Und vollends ist niemals zu erwarten, daß irgend ein Mensch von der Funktion, die er im Organismus der Menschheit, oder der Bedeutung, die er in der Entwicklung der Menschheit hat, eine zutreffende Vorstellung haben sollte. So bleibt uns doch auch bei Schiller eine Aufgabe, die er selbst nicht lösen konnte, und die die fortschreitenden Jahrhunderte immer besser werden lösen können.

Aber diese Aufgabe hat auch ihren eigentümlichen Reiz. Wenn wir Goethes Leben mit dem Interesse des Forschers betrachten, so ist Schillers Leben mir wenigstens immer Gegenstand einer wahrhaft andächtigen Vertiefung, ja geradezu der Erbauung gewesen. Nie habe ich ohne tiefe Erschütterung den Brief lesen können, in dem der Dichter seinem Körner kurz nach der ersten Bekanntschaft schreibt, daß er den „herkulischen Vorsatz“ gefaßt habe, mit seinem bisherigen Leben zu brechen, seine Erfolge für nichts zu achten und „den edlen Wettlauf zum höchsten Ziel von neuem zu beginnen“. Und welchen Eindruck

macht es auf jeden empfänglichen Leser, wenn der unglückliche Mann — denn so dürfen wir ja wohl den Mann nennen, der weiß, daß er einen tötlichen Feind im Innern trägt, der das Leben täglich gefährdet, — wenn, sage ich, der unglückliche Mann an Goethe schreibt, daß leider, nachdem er gelernt habe, seine moralischen Kräfte recht zu gebrauchen, eine Krankheit seine physischen zu zerstören drohe; daß er schwerlich Zeit haben werde, eine allgemeine Geistesrevolution in sich zu vollenden; daß er aber tun werde, was er könne, und hoffe, am Ende doch, wenn das Gebäude zusammenbreche, das Erhaltenswerte aus dem Brande gerettet zu haben. Ich wenigstens kenne nichts Größeres als die Arbeit der letzten zehn Jahre Schillers, nichts Ergreifenderes als diesen Zusammenbruch mitten im heißesten Streben, seinen letzten kummervollen Blick auf das Antlitz seines jüngsten Kindes, sein friedliches verklärtes Totengesicht, seine nächtliche Fahrt zum Grabe, sein Wiederauferstehen in der mitten unter verderblichen Kriegswirren aufflammenden Liebe der Nation. Ich habe es in meiner Jugend immer wieder gelesen und habe es nie gelesen ohne das Gelübde, dem Ideale treu zu bleiben, ohne die neue Überzeugung, daß die Menschheit, die ihn hervorgebracht hat, nicht dem Verderben, sondern einer besseren Zukunft entgegengehe. „Solche Menschen", sagt Carlyle in einem Aufsatz über Schiller — „sind weit mehr als Alpen und Coliseen, die wahren Weltwunder, und es muß uns alles daran gelegen sein,

sie deutlich zu sehen und unserer Erinnerung auf immer einzuprägen. Große Männer sind die Feuersäulen auf der dunklen Pilgerfahrt der Menschheit, sie stehen als himmlische Zeichen da, als ewig lebende Beweise dessen, was sein wird, die geoffenbarten verkörperten Möglichkeiten der menschlichen Natur. Wer diese Größe niemals gesehen, niemals mit seinem Verstande aufgefaßt, niemals mit seinem ganzen Herzen leidenschaftlich geliebt und verehrt hat, der ist auf immer verurteilt, klein zu bleiben."

Mir scheint, die Macht, mit welcher das Leben dieser wahrhaft großen Geister auf uns wirkt, beruhe vor allem darauf, daß sie uns eine lebendige Bürgschaft von dem Rechte des Idealen sind. Wir wissen ja alle, wie die Welt geschäftig ist, unsre höheren Anforderungen an sie selbst und uns herabzustimmen und zu zerstören; ja es muß als eine Art natürlicher Aufgabe jeder gesunden Entwicklung betrachtet werden, daß wir einst in die Lage kommen, in der Schiller gesungen hat:

> Von all dem rauschenden Geleite
> Wer harrte liebend bei mir aus?

in der wir statt unserer Träume das Wirkliche sehen und unsre Ideale an den Himmel versetzen. Aber daß wir sie nicht im Schmutz des Lebens, in der Ärmlichkeit persönlicher Stimmungen und Interessen verlieren, dazu hilft uns das Leben großer Männer. In ihnen ist eine überaus große Sachlichkeit, eine hervorragende Fähigkeit von persönlichen Interessen

zu abstrahieren und sich den großen Gegenständen, die sie beschäftigen, ganz hinzugeben. Schillers Leben, hinter dem, wie Goethe sagt, das Gemeine in wesenlosem Schein zurückgeblieben ist, ist ja wahrhaftig ein fortgesetztes Martyrium für die reinsten Interessen; aber ebenso ist es das Michelangelos, ebenso, wenn auch vielleicht weniger tragisch, das Rafaels, Mozarts, Beethovens. Ein gewaltiger Glaube an das Ideale ist in ihnen und eine Fähigkeit, sich diesem Glauben hinzugeben, die wahrhaft überzeugend wirkt.

Sodann scheint mir, daß die eigentümlich fördernde Wirkung, welche die Betrachtung eines solchen Lebens hat, in dem beständigen Bemühen dieser gewaltigen Menschen liegt, die Natur über sich hinaus zu erweitern und ein Ganzes der Menschheit in sich zu erzeugen. Bei Goethe habe ich nachgewiesen, wie die leidenschaftliche Beweglichkeit seiner Natur einen Gegensatz hatte in einem geradezu unendlichen Drang nach Ruhe, Klarheit und Objektivität, und wie eben in diesem Gegensatz jener herrliche Wirklichkeitssinn frei wurde, der uns in seinen Werken so entzückt und sie so beruhigend und schön macht. So stand auch bei Dante dem heißesten Temperament die Ruhe der schärfsten Wirklichkeitsbeobachtung gegenüber; der kräftige Hasser hatte eine stille Liebe zu den kleinen Erscheinungen der Natur und des Menschenlebens, die er mit dem Auge eines Malers beobachtete. In Shakespeare ist ein Bestreben, die herbste Tragik mit Humor zu sättigen und so den Kreis menschlicher

Gefühle auszuschreiten, d. h. das Unendliche zu empfinden. Und so erhalten wir erst von diesen großen Männern das ganze Menschenleben in seiner Tiefe und seinem Reichtum, die „verkörperten Möglichkeiten der menschlichen Natur". Auch bei Schiller ist dasselbe zu finden. Jeder Dichter, sagt Carlyle, wird in der Prosa geboren. Schiller war es in einem ganz besonderen Sinn, er ging durch eine Wüste von Prosa. Aber von den stärksten praktischen Trieben ausgehend, ist sein Leben das erfolgreiche Bemühen, sich allmählich ganz mit Poesie zu erfüllen.

In diesem Drang, das eigene Wesen mit seinem Gegensatz zu versöhnen, liegt ausgesprochen, daß ein Unendliches in dem Menschen wohnt, und daß er über die Bestimmtheit seiner Natur hinausgehen muß, um seinen menschlichen Beruf zu erfüllen. Er muß etwas aus sich machen, er muß sich selbst gestalten; nachdem die Natur ihn zu ihrem Geschöpf gemacht hat, nachdem die Erziehung, die Bildung, der Geist der Zeit ihm ihren Stempel aufgedrückt haben, muß er auch ein Geschöpf seiner selbst werden. Er muß die Einseitigkeiten der eigenen Natur empfinden und überwinden lernen. Darin wurzelt aller ideale Drang der Menschennatur. Darin sind uns alle jene großen Genien Führer, die ihrem Leben eine dauernde Bedeutung über die Jahrhunderte hinaus gegeben haben.

* * *

Hundert Jahre sind nun bald vorüber gegangen, seit Schiller am 9. Mai 1805 seine Augen geschlossen hat. Für die meisten Menschen bedeutete das ja ein Vergessensein für immer, für die meisten Dichter ein Fortleben nur in den Inventaren der Literaturgeschichte, in den Büchern der Gelehrten, in den Exercitien der Schüler. Auch echte Dichtertalente sind doch nach hundert Jahren meist wenigstens recht veraltet. Wer will heutzutage noch etwas von Haller und Hagedorn? Klopstock ist fast ein Mann der Vergangenheit geworden, Wieland, der einst so wirksame, weltmäßige, mutet uns recht zopfig an, mit seiner kleinen Weisheit und seiner zierlichen Lüsternheit. Selbst Lessing, der gewaltige, unvergeßlich und unvergänglich in dem ästhetischen und theologischen Geistesstreit, den er geschlagen hat, ältelt ein wenig in seinen poetischen Werken; Minna von Barnhelm ist ein altes Mädchen geworden, denn sie lebt recht in ihrer Zeit, und ihre Zeit ist für immer dahin. Das jetzt vergangene Jahrhundert ist ein besonders gefährliches gewesen für Dichtergrößen. Vor diesem Neuen, Gewaltigen, was entstanden ist, der politischen Einheit des Vaterlands, der modernen Welt mit den Maschinen und Eisenbahnen, mit den sozialen Kämpfen und dem schroffen Wirklichkeitsgeist, sinkt fast alles in Unbedeutendheit herunter, was in jenen Jahren am Ende des 18. Jahrhunderts geschrieben worden ist.

Aber Schillers Werke, obwohl ja die besten durchaus nicht im gewöhnlichen Sinn realistisch sind, passen

noch merkwürdig gut in diese neue Zeit hinein. Von einem Veralten ist nichts zu spüren. Es ist, wie wenn diese ganze moderne Welt schon in ihnen lebte. Sie haben den Nationenzug, möchte man sagen, der im neunzehnten Jahrhundert die Welt durcheinandergerüttelt hat; die großen Gegenstände der Menschheit, um die da gerungen worden ist, leben auch in Schillers Dichtung und heben sie hoch herein in den Gang des Völkerlebens. Die Geistesschlachten, die geschlagen worden sind, die Kämpfe von Realismus, Idealismus, Materialismus und Spiritualismus, alles das lebte schon in Schiller. Und das macht sein Innres glühend; was aber glüht, das lebt, was veraltet, kühlt sich ab in seiner Wirkung. Schiller ist nicht veraltet. Bei der sorgfältigsten Prüfung fanden wir nichts, was uns fremd und kalt anmutete. Die hundert Jahre haben seinem Bild nichts anhaben können, keine Runzeln und Falten entstellen die markige Stirn, kein Schleier des Veraltens und Vergessens trübt den stolzen Glanz seiner Züge. Heute noch füllen die Räuber das Theater, und obwohl jeder Schulknabe weiß, daß Franz Moor ein Ungeheuer ist, wie es die Welt nie gesehen hat, daß die Intrigue, durch die er seinen Bruder aus dem Herzen des Vaters reißt, nach dem Urteil aller Kritiker plump eingefädelt und schlecht berechnet ist, erweckt das Ende des Bösewichts noch heut atemlose Schauer in uns, und sein Traum vom jüngsten Gericht läßt die tiefsten Fibern der Seele erbeben. Die Jugend folgt dem

furchtbaren Räsonnement des Verbrechers mit entsetzter Bewunderung; das Alter verkennt nicht die leidenschaftliche Kraft des zersetzenden Verstands darin, und der Ästhetiker nicht die Klaue des Löwen in der Ahnung von dem idealzerstörenden Wesen des Verstandes, die der junge Dichter kundgibt. Und vollends Wallenstein! Das neue Drama, an dem man seine Schranken ermessen könnte, ist noch nicht da! Heute noch kann man von Wallenstein das Wort Goethes wiederholen, daß in seiner Art zum zweitenmal nichts Ähnliches vorhanden sei. Geschichtliche Dramen gab's gewiß, aber wenige, in denen der Geist der Geschichte umgeht, wie im Wallenstein und den ihm folgenden Meisterwerken Schillers. Es ist ja so leicht, Schillers Äußerlichkeiten nachzuahmen, „wie er sich räuspert und wie er spuckt." Aber die Äußerlichkeiten weisen dann nur auf Schillers Geist hin, der fehlt. Und was sonst auf dramatischem Gebiet versucht wurde: wahrlich wenig Werke des dramatischen Genius sind in Deutschland entstanden, die neben Schiller bestehen könnten. Das hat allerdings noch einen andern Grund, als die zweifellose dichterische Kraft der Stücke, ihre zum Teil unübertreffliche dramatische Technik, ihr echtes Bühnenleben: so tief hat noch kein Dichter seither ins Volksgemüt gegriffen, niemand dem Leiden und Hoffen des Volkes so reinen und mächtigen Ausdruck verliehen, die Ideale der Menschheit so wuchtig zum Gesetz der Welt und der Kunst gemacht, wie Schiller es getan hat. Selbst durch seine Lyrik geht der

große Zug und das höchste Leben. Man darf nur an die „Glocke“ denken. Was ist das für ein Gedicht! Das Leben des Einzelnen und des Volkes in allen Höhepunkten zusammengerafft, hingestellt mit dem Geist eines großen, mit dem Gemüt eines wahrhaft herrlichen Mannes, mit der Kraft eines vollendeten Dichtervermögens, und endlich das Ganze an die tiefsten Regungen des Menschengeistes, an das Ewige und Göttliche angeknüpft! Es ist nicht, als ob ein Einzelner spräche, der Volksgeist selbst scheint der Dichter, die Religion selbst seine Muse.

Um dieses Zusammenhangs willen mit allem Warmen und Tiefen, was im Gemüt unsres Volkes lebt, dürfen wir auch sagen: es müßte schlecht stehen mit den Deutschen, wenn diejenigen unter uns rar geworden wären, für die Schiller zum mindesten ein Stück der Erinnerung an die Jugend, an ihre besten Tage, an schöne Stunden der erwachenden Seele bildet; wenn sie nicht mehr zahlreich zu finden wären unter uns, die Männer und Frauen, die der Name des Dichters zurückversetzt in die Zeit, wo die ersten träumenden Ideale der Jugend in dem jungen Schiller ihren Herold und Dolmetscher fanden! „Selig durch die Liebe Götter — durch die Liebe Menschen Göttern gleich.“ „Wer mit Schritten eines Niebesiegten wandelt dort am Felsenhang?“ „Laß doch sehen, ob mein Adelsbrief so alt ist, wie der Riß zum unendlichen Weltall! oder mein Wappen gültiger, als die Handschrift des Himmels in Luisens Augen! „Sagen Sie

ihm, daß er für die Träume seiner Jugend soll Achtung tragen, wenn er Mann sein wird; nicht öffnen soll dem tötenden Insekt gerühmter besserer Vernunft das Herz der zarten Götterblume; daß er nicht soll irre werden, wenn des Staubes Weisheit Begeisterung, die Himmelstochter, lästert". Darin liegen ja für Hunderte unvergeßliche Erinnerungen an die Tage, da wir, wie Jean Paul sagt, so viel besser und so viel glücklicher waren, an die ersten Pulsschläge herzwarmer Liebe, an die ersten Flügelschläge weltumfassender Gedanken.

Schiller ist der Dichter der Jugend! Kein Vorurteil soll uns abhalten, dies zuzugestehen, daß er stärker auf den werdenden Menschen wirkt, als auf den fertigen; denn man glaube nicht, daß damit etwas gegen seine Größe oder nur das Geringste gegen seine Bedeutung gesagt ist. Wir müssen uns an den Gedanken gewöhnen, daß es keine absolute Schönheit gibt. Dieses schädliche Vorurteil einer versinkenden Zeit müssen wir ganz hinter uns lassen. Keine Schönheit ist für alle im gleichen Maße fühlbar und gültig, auch nicht die Schönheit Homers, die ein Jüngling so wenig fassen kann, als die der Goethe'schen Iphigenie. Wie alle Schönheit in zwei große Arten auseinanderfällt — schon in der Natur: die Schönheit des Mannes und die des Weibes; wie die männliche Schönheit dem Geschmack des Weibes entspricht und umgekehrt: so gibt es auch eine Schönheit für den jugendlichen und eine für den gereiften

Geist. Beide, den jugendlichen und den gereiften Geist in gleichem Maß befriedigen, ist unmöglich. Und man glaube nur nicht, daß der jugendliche Geist nur der unvollkommene Geist sei. Er hat auch seine Vollkommenheit gegen den gereiften. Die Blüte ist kein weniger vollkommenes Gebilde als die Frucht, sie hat zumeist eine köstliche Schönheit vor ihr voraus. Den edlen jugendlichen Geist dauernd zu fesseln, ist schwer genug, und keine geringe Bedeutung hat wahrlich der Dichter, der die Herzen der Jugend wie Schiller in seiner Hand hat! Es muß schon etwas von ewiger Jugend in seinen Werken sein! Vergleichen wir doch Schiller mit Goethe. Goethe ist auch in seinen Jugendwerken wie ein reifer Geist. Nichts Jugendliches ist in seinen „Mitschuldigen", sondern eine Frühreife, die uns erschreckt; auch im Götz, auch im Werther mögen wohl Jugendlichkeiten in der Form liegen, im Inhalt liegen sie sicher nicht. Schiller ist auch in den Werken seiner Reife ein jugendlicher Geist. Der Geist der Jugend ist nicht nur in den Räubern und Kabale und Liebe, wo er mit der größten Naivetät und einer köstlichen Unbewußtheit wahre Orgien feiert, er ist auch in den Meisterdramen Schillers. Das liegt in dem Wirken von innen heraus, in dem Ausstrahlen der Gemütswärme in die äußere Welt, in dem Glauben an das Ideale, der alles durchzieht, lauter Eigenschaften, die dem jugendlichen Geist am natürlichsten sind und seinen eigentümlichen Vorzug bilden.

Diese Vorzüge sind bei Schiller so stark, daß er im wahren Sinne die Kraft hat, ein Teil unserer Jugend zu werden. Die Jugend saugt ihn mit allen Poren ein, modelt sich nach ihm, spricht wie er, fühlt wie er. Was Wunder, wenn wir ihn dann auch mit der Jugend auf eine Zeitlang hinter uns lassen! Es gibt für die meisten geistig belebten Menschen, wenigstens für die Männer, eine Zeit, wo uns Schillers Dichtung weniger lieb, ja oft unangenehm wird. Es schiebt sich zwischen ihn und uns ein Mißtrauen gegen den Glanz seiner Sprache, das Gefühl, daß hinter der Prachtrüstung seiner Worte zu wenig Leben stecke. Ja selbst sein idealer Glaube wird uns unangenehm. Wir hätten es lieber, wenn der Herzog von Burgund dem überredenden Wort der Jungfrau nicht unterliegen, wenn Bertha keine begeisterte Schweizerin sein würde. Aber nicht für immer dauert diese Stimmung. Sie macht mit der Zeit einem besseren Verständnis Platz, als es die Begeisterung der Jugend zu vermitteln vermochte. Ich finde bei einer Reihe von hochbedeutenden Geistern dies, daß sie im reifen Alter zu Schiller zurückgekehrt sind. Dieser Prozeß ist auch ganz wohl verständlich. In der Jugend lehrt mich Schiller den Reichtum meines Innern kennen, in den Zeiten, wo mir die Welt noch fremd ist, führt er mich in mich selbst hinein und entfaltet eine Welt in meinem Geiste. So kann er hier der Ausdruck werden für das Beste meines Strebens und sich mit meiner Jugend aufs innigste verbinden. Ich lerne dann aus

meinem Innern heraustreten und die Welt suchen, ich lerne den Reichtum des Lebens schätzen, das Einzelne würdigen, das Wirkliche verstehen; die Entwicklung des gesunden Menschen geht durchaus dahin, daß wir vom Subjektiven zum Objektiven gelangen, aus der Enge des Gemüts in die Weite des Weltverständnisses hinaustreten. Da tut sich dann Goethe auf, mit seinem klaren objektiven Geist, mit dem Blick, der „so rein und still auf den Dingen ruht", mit seinem milden verzeihenden Lächeln über den Menschen, mit seinem lichten ruhigen Weltverstand. An das objektive Leben gewöhnt, im Beruf beschäftigt, darüber Herr zu werden, in der mühevollen und weitausschauenden Arbeit, die notwendig ist, um das Wirkliche zu bewegen, wünscht der Mann ein Gebiet reinen Genießens, wo er die Pein der Willensantriebe, die schweren Aufgaben des Lebens vergessen und mit ausruhendem, beschauendem Blick auf den Dingen verweilen kann. Das gibt ihm nur die reine Kunst. In der Jugend, wo der Mensch lernend ist, fallen Handeln und Genießen weniger auseinander. Das Handeln des Menschen ist mehr innerlich, spielend, phantasierend, idealisierend, es ist wie eine Dichtung; der sittliche und ästhetische, der praktische und theoretische Mensch bilden eine ungelöste Einheit — jetzt scheiden sich die Triebe, jetzt sucht man neben dem nüchternen Handeln die Reinheit des ästhetischen Genießens. Das ist bei Goethe. Viel vollkommener als Schiller bietet er jene reine Stimmung der Poesie,

jenes wunschlose Genießen, jenen Sabbath in der Zuchthausarbeit des Wollens, den uns die Kunst gewährt. Darum stellt man sich auf dem Höhepunkt des Lebens gern zu Goethe. Aber wenn die Pulse langsamer schlagen, wenn das Herz kühler wird, wenn die objektive Welt anfängt, uns zu veräußerlichen und niederzuziehen, wenn wir mit Bedauern auf die schönere Zeit der Jugend zurückblicken, wenn wir wieder lernen, was für ein köstliches Gut jene innere Herzenswärme ist, dann lernen wir auch wieder die heroische Kraft in Schiller bewundern und freuen uns, uns an seiner Glut zu erwärmen. „Sie geben ach! nicht immer Glut, der Wahrheit edle Strahlen; wohl denen, die des Wissens Gut nicht mit dem Herzen zahlen!“ So rufen wir dann mit ihm und freuen uns, bei ihm das Herz zu finden, das nicht bezahlt hat für das Gut des Wissens.

Soll also zu dem alten Streit, wer größer sei, Schiller oder Goethe, auch ein Wort gesprochen werden, so geht aus dem Gesagten allerdings hervor, daß Goethe das Ziel der Dichtung vollkommener erreicht als Schiller, daß er demgemäß als Dichter über Schiller steht. Eben weil in Goethe die künstlerische Richtung des Menschengeistes eine reinere und einseitigere, ja eine in gewissem Sinn absolute Ausprägung gefunden hat, ist er der Dichter vor allen Dichtern der neuen Zeit. Niemand hat das entschiedener anerkannt als Schiller. Auch wenn wir es nur einem Augenblick mißmutigen Verzagens zu=

schreiben, daß er beim Lesen von einem der Mignon-lieder gesagt hat, er fühle sich Goethe gegenüber wie ein poetischer Lump, — dieser Ausdruck ist ja weit über-trieben und ungefähr ebenso zu beurteilen wie Lessings Selbstbekenntnis am Ende der „Hamburgischen Drama-turgie“ —; wenn wir ihm Goethes eigene Äußerung gegenüberstellen können, daß er sich die Freiheit nehme, Schiller für einen Dichter, und sogar für einen großen zu halten; wenn wir auch von Deutschland heutzutage sagen können, was Carlyle schon in den dreißiger Jahren des vorigen Jahrhunderts von England gesagt hat: wenn Jemand leugnen wollte, daß Schiller ein Dichter sei, würde er sofort von allen Seiten selbst als ein Prosaiker erklärt und dadurch auf summarische Weise zur Ruhe verwiesen werden; wenn es in der Tat unmöglich ist, den Mann, dem es gelang, Szenen zu schreiben, wie die des Räubers Moor beim Sonnen-untergang, wie die Sterbeszene von Luise und Ferdi-nand, wie Wallensteins Lager, wie den Streit der Königinnen in Maria Stuart, dem es gelang, selbst das kalte Metall des philosophischen Gedankens in der Glut des Gefühls zu schmelzen, wie das Schiller in den „Idealen“, der „Sehnsucht“, dem „Pilgrim“ getan hat — ich sage, wenn es in der Tat unmöglich ist, dem Mann, dem dies alles gelang, den Namen eines großen Dichters zu verweigern: Eines bleibt doch bestehen, sein Verhältnis zur Dichtung ist kein so reines und notwendiges, wie das Goethes, sein ganzes Leben und Streben geht nicht so rein auf in

dem künstlerischen Zweck, er lebt nicht so ganz in dem poetischen Ideale wie Goethe. Wenn ich es mit einer gewissen Schärfe ausdrücken soll: man hat im Ganzen den Eindruck, daß die Poesie ihm mehr Mittel als Zweck ist. Mir scheint nun daraus zu folgen, daß man nicht ganz auf dem richtigen Standpunkt steht, wenn man Schillers Leben rein als Künstlerleben betrachtet, und daß man seiner Größe vielleicht nicht vollkommen gerecht wird, wenn man seine Bedeutung als Dichter zum Maßstab derselben macht. Seine menschliche Größe reicht vielleicht über seine Dichtergröße hinaus. Da sein Wesen nicht rein in dem Dichtertrieb wurzelt, müssen wir eine breitere Basis dafür suchen; wir müssen, um ihn zu verstehen, weiter zurückgehen als auf die ästhetische Anlage des Menschen, auf das noch ungeteilte menschliche Wesen. Oder, sagen wir kurz: wir müssen Schiller nicht nur unseren ästhetischen Menschen, wir müssen ihm unseren ganzen Menschen entgegenbringen, wenn wir ihn richtig würdigen und den Standpunkt finden wollen, von dem aus sein Wesen und Wirken zu verstehen ist.

Zunächst müssen wir uns klar machen, daß das Gesagte in gewissem Sinn auch von Goethe, ja überhaupt von jedem genialen Menschen gilt: man wird keinem von ihnen gerecht, wenn man sie nach ihren Leistungen auf einem vereinzelten Gebiet des geistigen Lebens mißt, bezw. nach der Vollendung beurteilt, mit der sie sich in die Formen einzelner geistiger Zwecke, z. B. des Kunstzwecks geschmiegt

haben. Das ist ja allerdings das Bequemste und Leichteste, aber selten bringt man dabei die wirkliche Bedeutung heraus, die ein großer Mensch hat. Wie unsinnig wäre es doch, den Wert der göttlichen Komödie an dem zu messen, was wir Gesetze des Epos nennen, oder den des Faust an den Gesetzen des Dramas! So beurteilt man das Talent, nicht aber das Genie. Das Genie unterscheidet sich gerade durch die Universalität der Begabung vom Talent, durch eine relativ gleichmäßige Anlage des Geistes, die sich immer darin äußern wird, daß es der notwendigen Einseitigkeit bestimmter Lebensgebiete und ihrer Gesetze widerstrebt. Man muß also nach der alten Regel das Talent nach dem wägen, was es leistet, das Genie aber muß man seine Schuld an die Menschheit mit dem zahlen lassen, was es ist. Auch das eigentliche Lebens*ziel* des genialen Menschen bleibt selten oder nie in dem Rahmen eines besonderen einseitigen Ideals. Was hat man von Shakespeare gesagt, wenn man seine Werke unter den Gesichtspunkt der Schönheit unterbringt? Sie würden, fürchte ich, nur schlecht bestehen; aber sie geben viel mehr als Schönheit, sie geben Wahrheit, Weltverständnis, tiefe Blicke in die Abgründe des Daseins. Michelangelos Moses und Adam und seine Nacht und das ganze Riesenstreben dieses Geistes — das greift weit über die bloßen Kunstinteressen hinaus. Carlyle, in seinem Buch über „Helden und Heldenverehrung" hat deswegen den großen führenden Geistern der Mensch-

heit, so verschieden sie auftreten mögen, als Dichter, Propheten, Könige, nur die eine Aufgabe gegeben, die sich mit dem Wort „Wahrheit“ umschreiben läßt. Das ist ganz aus der Tiefe geholt. Es ist, wenn man das Leben dieser königlichen Menschen überblickt, als ob es kein Königsrecht gäbe als das der Wahrheit, als ob alle Majestätsrechte im Reich des Geistes hier ihre Wurzel hätten. In der Tat, wenn wir auch die Entwicklungsziele der Menschheit auf mannigfache Weise bezeichnen können; wenn wir sagen können, die Weltgeschichte sei die Bewegung zur Freiheit, die Geschichte des Geistes sei der Fortschritt im Bewußtsein der Freiheit; wenn wir sagen können, alle soziale Entwicklung sei eine Annäherung an das Ideal der Gerechtigkeit u. s. w.: so gewiß in allen diesen Bestrebungen die Vernunft des Menschen sich durchsetzen will, so gewiß ist in allen Wahrheit der Zweck. Es ist eine große Bewegung in der Welt, aus dem Traum und der Willkür herauszukommen zu dem Wahren und Notwendigen. Auch die Entwicklung jedes einzelnen Menschen besteht ja darin. Den Wert, den ein einzelner Mensch im Leben erreicht hat, schätzen wir danach, wie weit es ihm gelungen ist, das Wirkliche zu verstehen, seine subjektiven Vorurteile und Einseitigkeiten abzulegen und das zu sehen, was alle sehen könnten und sehen müßten: das Tatsächliche. Die Verwechslung der wirklichen Welt mit unserer eigenen inneren Welt, der Welt unserer Träume und unserer Wünsche, ist uns angeboren.

Wir werden geboren als Kinder des Traumes. Wir alle legen als Kinder unsere Seele in das Tote und beleben es, als Jünglinge und Jungfrauen unsere Ideale in die Dinge und erhöhen sie. Wir geben der Welt eine falsche Höhe und verkennen ihre Niedrigkeit, ihre grausame Wildheit, ihren dämonischen Zug, aber auch ihre wahre Höhe und Größe. Wir alle sehen, wie Jesus, die Blumen, die mit der Herrlichkeit Salomos bekleidet sind, und die Vögel, die vom göttlichen Reichtum zehren, aber nicht die Katze, die grausam mit ihrem Opfer spielt, und den furchtbaren Schmarotzer, der sich in die Brüste der Walfischmutter bohrt. Der Blick in die wirkliche Welt ist uns am Anfang versagt, wie er der Menschheit versagt war. Aber er ist das große Ideal, dem jede gesunde Entwicklung zustrebt. Der Mensch muß sich einmal seiner Schranken, seiner Enge entäußern und „Weltauge" werden. Damit tritt das Unendliche ein in sein Leben, seine Gedanken nähern sich den Gedanken Gottes, bekommen Dauer und Bürgerrecht in der Menschheit. Alle höhere Bedeutung des Menschen für den Menschen beruht darauf.

Daß nun alle wahrhaft großen Menschen in diesem Sinn nichts andres sein können als die Priester der Wahrheit, und eine unendliche Botschaft von ihr an die Menschen zu verkündigen haben, dies ist der Grund, warum sie, wenn ihre besondere Anlage sie zu Künstlern macht, so selten imstande sind, im Rahmen künstlerischer Aufgaben, in der Unterordnung

unter künstlerische Gesetze und in den Schranken ihres bestimmten künstlerischen Vermögens zu bleiben. Die große allgemeine Aufgabe sprengt jede künstlerische Form. Ich habe zu zeigen versucht*), daß Goethe ein wesentlich lyrisches Talent besaß, d. h. daß seine ganze Poesie aus dem Streben entsprang, dem drängenden Herzensleben einen Ausweg zu verschaffen oder, wie er selbst es ausdrückt, sich in der künstlerischen Darstellung von der leidenschaftlichen Beunruhigung seines Gemüts zu befreien. Wäre Goethe nichts als Künstler, oder wäre er nur ein künstlerisches Talent gewesen, so hätte er sich vielleicht auf die Lyrik beschränkt, in der er das schlechthin Vollkommene leistete. Aber der weite Blick des genialen Menschen über die Welt, die Vielseitigkeit seiner Interessen erlaubten ihm nicht, bei der Lyrik zu bleiben, und so schuf er lyrische Dramen und dramatische Epen, um seine Botschaft an die Jahrhunderte auszurichten, und sprengte mit souveräner Gleichgültigkeit die dramatische und epische Form. Man mag ihm darum, wie Emerson, die Eigenschaft des Künstlers absprechen. Aber nur deswegen, weil er allerdings noch mehr als bloß Künstler ist. Man würde Goethes Bedeutung niemals gerecht werden, wenn man sie in der Vollkommenheit seiner Dichterwerke, als Dichterwerke, begründen wollte. Ich bin überzeugt, daß Lessing über jedes der bedeutenden

---

*) Goethe von Max Diez, S. 61 ff.

Werke Goethes, vielleicht mit einziger Ausnahme der Wahlverwandtschaften, die schwersten kritischen Bedenken gehabt hätte; ebenso schwere, wie er sie über Götz und Werther hatte.

Aber die Art, wie Schiller über den rein poetischen und künstlerischen Zweck hinausgeht, ist mit der genannten Eigenschaft großer Genien allerdings noch nicht gerechtfertigt. Wenn die Dichtung Goethes nicht oder selten im Rahmen ihrer bestimmten Dichtungsgattung bleibt, wenn seine Dramen keine Dramen, seine Epen keine Epen sind: in einer Beziehung bleiben sie vollkommene Dichterwerke: sie treten niemals aus der rein dichterischen Stimmung heraus. Die Stimmung des reinen Genießens bleibt immer lebendig in ihnen. Goethe opferte seinen höheren Interessen wohl die Kunstform, aber nie den Kunstzweck. Darin unterscheidet er sich vollkommen von Schiller. Schiller hat die bestimmte Kunstform, in der er sich bewegte, weit reiner bewahrt. Seine Dramen sind von Anfang an echte Dramen, aus denen der Kunstforscher die Gesetze dieser Dichtungsgattung entwickeln kann. Aber es läßt sich nicht leugnen, daß er selten jene reine poetische Stimmung aufkommen läßt, die uns an Goethe so wohl tut, daß wir uns immer viel zu sehr an der Willensseite gepackt fühlen, um rein zu genießen. In Goethes Dramen ist alles Poesie, weniges Drama; bei Schiller ist es eigentlich umgekehrt: alles Drama, weniges reine Poesie. Alles sucht Poesie zu werden, das ist

wahr; es ist poetisches Streben darin, aber nicht überall poetische Wirklichkeit, oder, um es kurz zu sagen, bei Goethe ist die poetische Stimmung Voraussetzung, bei Schiller Ideal. Schillers Stimmung der Welt gegenüber — könnte man vermuten — ist von Haus aus nicht die poetische. Das ist es, was den abschätzigen Urteilen zugrunde liegt, die man so manchmal im vergangenen Jahrhundert über Schiller gehört hat. Man nannte ihn einen Rhetoriker statt einen Poeten; einen Redner, der sich für einen Dichter gibt. Einen Mann des schönen Wortes statt der schönen Sache; einen falschen Idealisten, der uns keinen Blick in das wirkliche Leben gebe: seine Gestalten Schatten, sein Wesen lehrhaft; und endlich kulminierte die ganze Opposition in dem frechen Wort Nietzsches von dem „Moraltrompeter von Säckingen".

Aber so ist es keineswegs, daß es sich bei Schiller um eine jener Bastardformen von Poesie handeln würde, die aus dem unwahren Bunde von Moral und Poesie entstanden, die Zwecke der Kunst einem ihr fremden Zweck aufopfern würden. Wäre es so, dann würden wir ihn allerdings besser zu den Lehrern und Predigern der Menschheit stellen als zu ihren Dichtern, und jedenfalls würden wir gut daran tun, ihn weder mit Goethe noch mit Shakespeare zu vergleichen. Aber das ist es nicht. Wenn Schillers Werke über die rein poetische Stimmung hinausragen, wenn sie neben der Gefühlsseite auch die Willensseite im Menschen packen, so tun sie das in einer Bewegung,

die jeder großen Kunst natürlich ist: in der Bewegung zu dem religiösen Zweck des Menschen. Denn dies ist der einzige Zweck, dem sich auch der Kunstzweck ohne Schaden unterordnen kann, ja nach der allerhöchsten Betrachtungsweise unterordnen muß. Dem sittlichen Zweck muß sich der künstlerische nicht unterordnen, auch nicht dem Zweck der Belehrung; ja er darf sich ihm nicht unterordnen, sonst wird er durch ein fremdes Element verfälscht. Aber Religion ist nicht auch ein Gebiet des Geistes, neben Kunst, Sittlichkeit, Wissenschaft: sie ist die Zusammenfassung, die natürliche Blüte aller; denn sie allein beschäftigt den ganzen Menschen, nicht bloß sein Denken oder sein Fühlen oder sein Wollen; sie allein stellt uns als ganze Menschen mit der ungeteilten Summe unsere Triebe und Fähigkeiten der ganzen Welt gegenüber; in ihr allein kann der Mensch sein sittliches, wissenschaftliches und künstlerisches Leben zu einer Einheit zusammenfassen, und jede höchste Kunst, wie jede höchste Wissenschaft und Sittlichkeit mündet in sie als ihr Ziel ein. Dies ist eine Wahrheit, die uns aus der einseitigen Trennung aller Lebensgebiete allmählich wieder zur Einheit eines vollen und wahren Menschentums führen muß und — wir können sagen — es ist die Botschaft Schillers an das zwanzigste Jahrhundert. Bei Goethe tritt das viel weniger hervor, obwohl auch in ihm eine großartige Einheitlichkeit des ganzen Lebens als Ideal für uns dasteht; denn sein Leben läßt die Triebe der menschlichen Natur sich nicht so

kräftig und selbständig entwickeln; er bleibt in allem Künstler, auch in seiner Wissenschaft, seiner Sittlichkeit. Aber Schiller hat einen starken Gegensatz von wissenschaftlichem und künstlerischem Leben in sich und faßt sie energisch in der religiösen Anschauung zusammen. Das ist seine Bedeutung für uns. Aus der Zerrissenheit des Lebens, die uns in der Kunst der Sittlichkeit, in der Sittlichkeit der Kunst, die uns in der Wissenschaft der Religion und in der Religion der Wissenschaft vergessen heißt, die uns eine unästhetische Sittlichkeit und eine unsittliche Kunst gegeben hat, die uns in der materialistischen Einseitigkeit, der grauen „kimmerischen" Reduktion alles Wissens auf das Mathematische, Mechanische, oder in der dumpfen, sittlich erniedrigenden und gedankenlosen Hingabe an eine religiöse Form der Vergangenheit zu halben Menschen reduziert, aus diesen Einseitigkeiten müssen wir heraus, indem wir uns der religiösen Wurzel und des religiösen Ziels aller unsrer Lebensfunktionen bewußt werden. Keine Furcht, daß wir die Wissenschaft wieder zur Magd der Religion, die Kunst zur Magd praktisch-sittlicher Tendenzen erniedrigen wollen! Nur die Anerkennung wollen wir, daß der Mann der Wissenschaft, wenn er von der Voraussetzung ausgeht, daß die Gesetze unseres Geistes die Welt beherrschen, und daß vernünftige Ursachen den irrationalen Sturm der Veränderungen regeln — damit ganz von selbst auf religiöser Voraussetzung steht und, wenn es ihm gelingt, in der Bewegung der Gestirne Gesetze

nachzuweisen, von selbst dem religiösen Triebe der Menschheit dient und die Ahnungen des religiösen Gemüts bestätigt. Wir wollen nur die Anerkennung, daß das höchste ästhetische Schauspiel des Menschengeistes ganz von selbst der sittliche Mensch ist, der Mensch in seiner naturbeherrschenden Kraft, in seiner naturbeseelenden Freiheit, in seiner die Natur aneignenden Güte. Nur die Anerkennung davon, daß von dem religiösen Leben des Menschen ebenso gesprochen wird wie von seinem künstlerischen, wenn Schiller singt:

So schlang ich mich mit Liebesarmen
Um die Natur, mit Jugendlust,
Bis sie zu atmen, zu erwarmen
Begann an meiner Dichterbrust;
Bis, teilend meine Flammentriebe,
Die Stumme eine Sprache fand,
Mir wiedergab den Kuß der Liebe
Und meines Herzens Klang verstand.

Also nicht einem fremden Zweck unterwirft sich die Kunst, wenn sie religiös wird, sondern nur ihrem eigenen höchsten Zweck. Wir können und müssen den Zweck der Kunst mit lauter Worten bezeichnen, die ein Genießen bezeichnen; sie soll uns erfreuen, erheitern, erquicken, entzücken und erheben. Aber wir bleiben mitten unter diesen Begriffen, wenn wir sagen, daß sie zuletzt versöhnen und erbauen soll. Denn Versöhnung und Erbauung sind ja nur die höchsten Formen des Genusses, zu denen wir in der Beschauung der Welt gelangen können. Die höchsten

Formen, nicht die einzigen! Keine Furcht also auch davor, daß wir einmal wieder zu der Einseitigkeit herabsinken könnten, nur eine religiöse Kunst als Kunst gelten zu lassen und mit Geringschätzung auf den einfachen Lyriker zu blicken, der uns von Lenz und Liebe singt, oder den Landschafter, der uns die intimen Farbenreize eines Herbstmorgens malt. Wir sagen nur, daß die religiöse Kunst die höchste sei; wir sagen nur, daß der geniale Künstler, dessen Streben über die Schönheit hinaus nach wahrem Weltverständnis zielt, von selbst religiös wird und wirkt. Auch das ist heutzutage nicht mehr zu befürchten, daß wir den Wert eines Kunstwerkes nach der Größe des Stoffes bemessen wollten, den der Künstler behandelt, wie eine vergangene Ästhetik sehr zum Schaden der Kunst getan hat. Wir bemessen ihn nur nach der Höhe des Genusses, der im Anschauen des Bildes liegt; aber wir meinen, daß der Genuß der höchste ist, der den ganzen Jammer der Menschheit in sich aufgenommen hat und aus der Versöhnung dieses Jammers emporquillt, oder daß man das höchste künstlerische Gefühl nur mit dem Wort „Andacht" bezeichnen kann. Wir wissen auch ganz genau, daß „Andacht" auch durch sehr mangelhafte Kunstwerke erzeugt werden kann; aber nur unter ganz bestimmten Voraussetzungen. Ein gläubiger Katholik, in dessen Bewußtsein Maria von Jugend auf eine fromme Bedeutung hat, kann sich an einem Marienbild zur Andacht entflammen, das bloß alt oder ehr-

würdig ist und kaum erkennen läßt, was es vorstellt. Aber dann ist es nicht das Bild selbst, welches Andacht erweckt. Wo dies der Fall ist, wo ein Bild auf einen voraussetzungslosen Menschen so wirkt, daß er die Erscheinung des Göttlichen darin fühlt, wo ein Bild durch sich selber erbaut, da kann es dies nur durch seine künstlerischen Qualitäten, und seine Wirkung ist nichts als die höchste Kunstwirkung selbst.

Was nun also hier mit allem Nachdruck gesagt werden soll, ist dies, daß die besondere Eigentümlichkeit von Schillers Kunst ihren Grund in ihrem religiösen Charakter hat und daß er von diesem Boden aus beurteilt werden muß, wenn man ihn nicht unter ein fremdes Gericht stellen will. Alles hängt davon ab, daß wir verstehen, was eine religiöse Kunst sein will, und wir müssen deswegen noch einen Augenblick bei diesem Begriffe verweilen.

Den Geist in dem Bild, also in der Wirklichkeit anzuschauen — denn wirklich ist uns das, was durch die Sinne vermittelt an uns kommt — ist das Ziel aller Kunst. Überall mutet uns die Erscheinung dann künstlerisch an, wenn wir etwas Geistiges in ihr fühlen, das uns vertraut ist. Auch die ersten künstlerischen Anfänge der dekorativen Kunst zeigen dies schon. Einheitlichkeit, Regelmäßigkeit, Symmetrie einerseits, andererseits innere Lebendigkeit und Bewegung, Ausdruck eines bestimmten Zweckes, das sind ja die Forderungen, die wir an jedes Werk der dekorativen Kunst stellen, und diese Forderungen bedeuten

nichts anderes, als daß wir die Form des Geistes, Einheitlichkeit, Lebendigkeit und Beseelung in den Dingen finden wollen. Auch hier ist der Kunstzweck nicht rein; die Kunst haftet noch an dem Nützlichen, ein Geräte, ein Haus muß zweckmäßig sein, um schön zu wirken; der Geist spricht sich nicht frei aus, sondern durch einen bestimmten einzelnen Zweck hindurch. Die Fabel, die Parabel gehören hierher; auch sie haben einen einzelnen Zweck, sie wollen lehren oder bessern; das Schöne daran ist nur dekorativ. Auf einer höheren Stufe wird dann die Kunst Ausdruck des persönlich existierenden Geistes, seiner inneren Lebensfülle, seiner kämpfenden Gefühle, seiner Bewegungen im Innern, seiner Betätigungen nach außen. Das ist die Mitte der Kunst, reine Kunst. Auf diesem Felde entfaltet die Kunst ihre vollkommensten Blüten, ihre reinsten Genüsse. Die Stimmung, die sie erregt, beruht auf der heiteren Regsamkeit aller Kräfte und ist stilles Behagen des Beschauens, reine Lust des Spiels, wunschloses Genießen, volle Befreiung von der drängenden Wirklichkeit des Lebens. Die Kunst ist da gewissermaßen isoliert von allen andern Interessen und hat die Zeugen menschlicher Bedürftigkeit ausgestoßen. Goethes Kunst im Ganzen ist das wundervollste Beispiel dafür. Auch bei dem künstlerisch Mangelhaften ist bei ihm noch reine Kunststimmung, das volle Behagen, das der Mensch nur in der Kunst erreichen kann. „Das Spiel des Lebens sieht sich heiter an, wenn man den sichern Schatz im

Busen trägt." Künstler dieser Art tragen diesen sichern Schatz im Busen, reine Weltfreude, Gefühl der inneren Einheit und Notwendigkeit, Gefühl von der Herrlichkeit und Größe der Welt.

Aber wenn der Schatz, den wir im Busen tragen, unsicher wird, wenn der Widerspruch der Welt gegen unser inneres Leben tief und leidenschaftlich empfunden wird, dann setzt sich der Geist mit seinen Idealen der Welt entgegen und sucht sich gegen sie zu behaupten. Zerrissene, grüblerische, gedankenscharfe Naturen entstehen da, satirische und „sentimentalische" Töne klingen in die Welt hinein, und die künstlerische Natur versucht, nicht das persönliche, sondern das allgemeine geistige Wesen, die Ideale in die Erscheinung hineinzuarbeiten und so ihrer gewiß zu werden. Dann haben wir religiöse Kunst; denn der Zweck dieser Kunst, das Ideale im Wirklichen anschauen zu lassen und uns so seiner zu vergewissern, ist nichts andres als der Zweck der Religion.

Religion sind wir freilich gewohnt, nur als eine Summe von Lehrmeinungen und etwa als ein System von gottesdienstlichen Handlungen, wie Kirchengehen, Beten, Singen, aufzufassen, und wenn wir von religiöser Dichtung reden, so denken wir an eine Dichtung, die Gott lobsingt, die Sünde bekennt, der geschichtlichen Erlösungstaten sich freut, oder etwa an eine Dichtung, die religiöse Persönlichkeiten zum Gegenstand hat, das Leiden Christi darstellt oder den Fall des Menschengeschlechtes und den Verlust des

Paradieses. Faßt man Religion und religiöse Dichtung so, so muß man sich freilich verwundern, wenn ich Schillers Dichtung, in der wenig von Gott und nicht von Christus die Rede ist, eine religiöse Kunst genannt habe. Aber schon ein Blick auf die Kunstgeschichte sollte uns abhalten, religiöse Kunst so aufzufassen. Denn es gibt viele Bilder, die religiöse Persönlichkeiten und ihre Schicksale darstellen und die doch nichts weniger als Andacht erwecken. Umgekehrt glauben wir z. B. Uhdes Bildern nicht, daß die dargestellten Persönlichkeiten die altvertrauten Gegenstände unserer Andacht sind, und doch sind sie voll von Andacht und versetzen unsere Seele in dieselben Schwingungen, in die uns der Anblick des gestirnten Himmels und der einer reinen Kindesseele und der eines standhaft leidenden Märtyrers versetzt. Religiös nämlich sind diese Bilder dadurch, daß sie uns ein tiefes Gefühl von der Wahrheit des Idealen geben, umso tiefer, je rauher und niedriger die Behausung oft ist, die das Ideale sich gewählt hat. Denn Religion im wahren Sinne ist nichts anderes als die sich der Welt gegenüber behauptende Gewißheit, daß die Ideale des Menschen, das Wahre, das Gute, das Schöne, nicht ein Traum dichtender Phantasie, sondern das Wesen der Welt, der eigentliche Grund und Zweck des Daseins seien. Das meinen wir, wenn wir sagen: es ist ein Gott! Wir meinen, daß die Gedanken, die uns sagen, daß wir eine Bestimmung im Leben haben, die im Guten und Wahren liegt,

uns das wahre Ziel und den wahren Grund der Welt enthüllen. Das meinen wir, wenn wir beten, daß wir uns über Trug und Irrtum, Sünde und Schuld, über die Erbärmlichkeit und Nichtigkeit des Lebens zum freudigen Gefühl von dem Recht jener Ideale emporringen. Das ist Religion. Sie ist nicht bloß da, wo man sich ihrer als eines besonderen Systems von Formen und Tätigkeiten bewußt wird, sondern unbewußt feiert sie in dem Tun und Wirken jedes wahrhaft idealgesinnten Menschen ihre höchsten Triumphe; sie lebt in jedem Hauch von echter Menschenliebe, in jedem feurigen Appell an Gerechtigkeit und Wahrheit, in jedem rastlosen Forschergeiste, in jedem Künstlerleben, das dem höchsten Ziele jede Kraft der Seele opfert. Es ist die Religion in allen Religionen, diejenige, von der Schiller spricht:

„Welche Religion ich bekenne?" so fragst du. Keine von allen,
Die du mir nennst. „Und warum keine?" Aus Religion.

Diese Religion ist es, die uns zu dem Satze berechtigt, daß Schiller ein religiöser Dichter ist, und daß er, indem er den Kunstzweck in den Dienst der Religion stellte, sie damit nicht ihrem eigentlichen Zwecke entfremdete; denn auch so ist sie noch, was die Kunst immer ist, Erscheinung des Geistes im Bilde, nur ist es jetzt der ideale, der göttliche Geist, der erscheint.

Denn um es nun mit einem Worte zu sagen: für Schillers Kunst ist es wesentlich, daß sie auf dem

Gefühl des Tragischen beruht. Ihr Gegenstand ist nichts andres als eben jener große Widerspruch der idealen und wirklichen Welt, der die Welt tragisch macht. Daß auch das Schöne sterben muß, daß dem Lebenswürdigsten die Vernichtung naht, daß die Endlichkeit des Menschen die Unendlichkeit seiner Ziele Lügen straft, daß die besten Eigenschaften des Menschen, wenn sie nur stark sind, ihm zum Fallstrick und Verderben werden, daß der höchste Mensch an der Macht des Unsinns, der Feigheit, der Gewohnheit zugrunde geht; daß unsre eigenen Handlungen sich wie Mauern um uns auftürmen und die stolze Freiheit des Geistes Lügen strafen, daß das Glück uns in dem Augenblick naht, wo wir unwiderbringlich das Recht verloren haben, es zu genießen; daß andre umsomehr Neigung haben, uns als Mittel zu benützen, je reiner und gläubiger wir selbst den Dingen nachstreben, die ewig Zweck sind u. s. w.: das sind die Erfahrungen, auf denen die tragische Weltanschauung beruht, — ihre Anerkennung ist das wichtigste Stück von jenem Weg zum Wirklichen, den wir aus der Welt unsrer Träume zu machen haben, und es sind dieselben Erfahrungen, die auch die Religion jeden Tag in uns zu bekämpfen und zu überwinden hat. Die tragische Kunst überwindet sie künstlerisch, d. h. nicht für unsern Verstand, sondern für unser Gefühl, indem sie unser Herz in allen diesen Kämpfen und Leiden bei dem Idealen festzuhalten weiß. Es ist das große „Dennoch“ des alten Testaments, in

dem sie ihr Wesen hat: „Dennoch bleibe ich stets an dir.“ Die künstlerische Aufgabe des tragischen Dichters liegt durchaus darin, uns den Widerspruch der idealen und der wirklichen Welt lebendig zu machen und ebenso lebendig das Festhalten an dem Idealen; eine starke Liebe zu dem Guten und Tüchtigen, das der tragische Held in sich hat, dann durch diese Liebe Mitleid mit ihm zu erwecken und endlich das Gefühl von dem Rechte ewiger Ordnungen triumphieren zu lassen über das Mitleid, das sein Untergang hervorruft. Auch wenn das Ideale nie rein in der Welt verwirklicht wird, wenn es überall die Schuld an sich trägt und durch sie zum Untergang bestimmt ist, ist es doch das Wahre, die wahre Bestimmung des Menschen: das ist das Gefühl, mit dem uns ein tragisches Kunstwerk entläßt; es ist ebenso ästhetischer wie religiöser Art.

Von Schiller nun ist zu sagen, *daß er zum erstenmal diesen absoluten Widerstreit der idealen und der wirklichen Welt mit prinzipieller Schärfe aufgefaßt und so zum Gegenstand der Poesie gemacht hat.*

Versuchen wir einmal von diesem Standpunkt aus zu begreifen, was Schiller gedichtet hat und wie er es gedichtet hat. Versuchen wir zu verstehen, wie dieses große Thema, der Widerstreit der wirklichen Welt gegen die ideale der innerste Quellpunkt seines Dichtens ist, so daß selbst seine frühesten Dichtungen schon ganz getränkt sind von diesem Gedanken und

den daraus strömenden Gefühlen. Es ist das Thema seiner lyrischen Gedichte gewesen wie seiner dramatischen und einmal hat er versucht, ihm seinen vollen prinzipiellen Ausdruck zu geben in demjenigen seiner Gedichte, das man vielleicht als das am meisten charakteristische bezeichnen kann: Das Ideal und das Leben. Selig sind nach diesem Gedicht die Götter, denen zwischen Sinnenglück und Seelenfrieden nicht bloß eine bange Wahl bleibt. Ihnen fließt das Leben ewig klar und spiegelrein dahin, Tod und Kampf tastet sie nicht an. Der Mensch aber, in den Streit der realen und idealen Welt hineingestellt, sucht im Reich des Idealen, das uns die Kunst lebendig wie das Reich des Wirklichen malt, die Erquickung für den Kampf des Lebens und die Versöhnung seiner Qualen und seiner Rätsel. Das ist die religiöse Aufgabe der Kunst! Hier ist die Wahrheit, der auch Schiller gedient hat, wie Goethe, die das große Thema der Weltgeschichte ist. Die dunkle Irrationalität der Welt fühlt er wie Goethe. Den Blick auf die Gesetze der wirklichen Welt suchte er uns zu erschließen, wie Goethe. Aber während es Goethe vergönnt war, in der wirklichen Welt selbst das Ideale zu fühlen, während er aus dem Drang seiner heißen Gefühle sich in die objektive Welt flüchtete, wie in die Heimat des Geistes, in das Reich der Notwendigkeit und der Ruhe, empfand Schiller peinvoll den Widerspruch der wirklichen Welt gegen die Ideale. Goethe konnte die Versöhnung erlangen, indem er die Seele der wirk-

lichen Welt uns herauslockte, Schiller nur, indem er ihr die eigene Seele entgegensetzte. Goethe trieb es mehr zu der Natur, die in ihrer stillen Notwendigkeit ein Zeugnis des Göttlichen ist; wo er die Menschenwelt darstellte, zeigte er sie gern als eine natürliche Welt, die wie die der Pflanzen und Tiere ewigen Notwendigkeiten folgt; er hatte eine Neigung zu dem kindlichen, dem vorsittlichen Menschen, dem Menschen, in dem die Natur herrscht. Schiller trieb es mehr zu der unruhevollen, von Willkür getriebenen Menschenwelt; er zeigte die Freiheit im Menschen und damit die Schuld, nicht den mit sich einigen, sondern den in sich kämpfenden Menschen. Seine eigene Natur ist deswegen nicht harmonisch sondern in scharfen Gegensätzen entwickelt; sein Verstand ist schärfer als der Goethes, seine Phantasie ausschweifender und weniger bildlich, seine Vernunft gewalttätiger gegen die Sinnlichkeit. Nicht ist in ihm wie in Goethe ein beherrschender Trieb, sondern ein Kampf von Trieben. Seine Kräfte haben nicht wie bei Goethe alle auf ein Zentrum, die Einbildungskraft „kompromittiert", sondern der scharfe Verstand stellt sich der Phantasie, diese einer durchaus auf Ganzheit und Einheit dringenden Vernunft schroff gegenüber. Daher ist er nicht wie Goethe ein Nachtwandler, sondern ein bewußter Mensch; er weiß immer, was er will und läßt sich nicht schieben. Er ist nicht ein Werdender wie Goethe, sondern einer, der sich schafft, der sich gestaltet. Er reformiert sein Leben und Dichten mehreremal und bildet sich, ehe

er dichtet, ein Ideal der Dichtung. Er kann über seine Dichtung sprechen, während es Goethe bange wird, sich seine Träume deuten zu lassen. Auch Goethes Dichtung ist manchmal religiös, denn sie zeigt in der Beschränktheit des Wirklichen jene Fülle des Lebens, jene innere Notwendigkeit, die das Wirkliche wahrhaft göttlich erscheinen läßt; pantheistisch faßt er das Wirkliche selbst als eine Erscheinung der Gottheit. Aber bei Schiller ist das religiöse Problem selbst das Thema; die Wirklichkeit wird schroff widervernünftig und der Dichter muß sich in dem Kampf auf die Seite des Ideals stellen. Daher kann Goethe in ruhiger Beschauung bleiben und die dichterische Stimmmung festhalten, Schiller wird Partei in der Welt, die er darstellt. Seine Dichtung ist daher voll Forderungen an unsren Willen, seine eigene Seele mit ihrem idealen Triebe liegt in seinem dramatischen Helden. So stört er uns die reine Stimmung des dichterischen Behagens.

Aber weit entfernt, daß wir darin einen Tadel sehen, wo nur die notwendige Folge der religiösen Dichtung zu Tage kommt. Es wäre durchaus widernatürlich, in einem solchen Kampf nicht Partei zu sein. Shakespeare kann es allerdings, aber nur, weil ihm der prinzipielle Gegensatz zwischen der idealen und realen Welt nicht zum Bewußtsein gekommen ist, weil seine Helden stets nur an den Zufall, nicht an die Welt selbst stoßen, weil sie nicht ideale, sondern ihre persönlichen Interessen vertreten. Selbst Goethe,

wenn er einmal an diese prinzipiellen Gegensätze gerät, legt sich in seinen Helden hinein. Faust spricht zu Wagner nicht wie Faust sondern wie Goethe. So sprechen Posa, Max Piccolomini, Stauffacher wie Schiller. Will einmal der Dichter den großen Widerspruch behandeln, so würde er eine ungeheuerliche Mißgeburt schaffen, wenn er sich nicht in seinen Helden legte; nicht unparteiisch würde er erscheinen, sondern kalt und unnatürlich, und wir würden ihn beargwohnen, daß er mit dem Niedrigen sympathisiere.

Die Eigentümlichkeit der Dichtung Schillers also, der starke rednerische Einschlag, das Hervorschauen des Dichters hinter seinen Gestalten, die starke Anfassung des Willens beim Leser und Hörer, das alles erklärt sich daraus, daß Schiller der erste Dichter ist, der geleitet von einer mächtigen Strömung der Zeit, den Widerspruch der realen und idealen Welt, wie ein Leiden fühlte und ihn in bewußter Weise zum Gegenstand der Dichtung machte. Es beruht darin sein Zusammenhang mit all dem lebendigen großen Streben, das die Menschheit bewegt. Die Kunst ist wieder zurückgekehrt zum Leben und hat die ganze Menschheit in sich aufgenommen. Sie ist aus der Isolierung in die Einheit des Geistes zurückgenommen, indem sie religiös geworden ist. Aber eben damit ist sie wieder populärer geworden. Gestehen wir es nur: im Grund genommen sind die Menschen, die die Lust und das Vermögen haben, sich zur reinen Himmelsluft Goethe'scher Dichtung zu erheben, nur wenige.

Für die meisten ist das Leben zu sehr Kampf im Äußern und Innern, und der warme Pulsschlag eines kämpfenden und leidenden, duldenden und hoffenden Herzens, der überall bei Schiller spürbar ist, tut ihnen viel wohler und ist ihnen viel verständlicher. Deswegen ist Schiller ein rechter Volksdichter geworden, der Dichter aller Gedrückten und Gequälten, die von dem Ideal, die von der Hoffnung leben.

II.

Schillers Werden.

Werfen wir zunächst einen Blick in die Zeit Schillers. Hier bemerken wir sogleich einen wesentlichen Gegensatz zu Goethe. Wenn man Goethes Zeit schildern will, hat man keinen Grund, von den damaligen politischen Zuständen Deutschlands und Europas zu sprechen. Es genügt, wenn man von seinen literarischen Bewegungen spricht. Man braucht Voltaire und Rousseau, Klopstock und Lessing, um Goethe zu verstehen. Aber vom Absolutismus und vom unterdrückten Bürgertum hat man keinen Grund zu sprechen. Das ist bei Schiller anders. Er litt unter den bürgerlichen Zuständen seines Vaterlandes. Mißhandelte und unterdrückte Männer fand er unter seinen Freunden. Er stand in Schubarts Kerker auf dem Asperg. Der Despotismus griff in seine Knabenjahre ein und schädigte seine Entwicklung in seinen Jünglingsjahren; er hemmte seine geistige Tätigkeit in den Jahren der beginnenden Mannheit, und als er schließlich seine Fesseln brach, war er ein Empörer

gegen die Staatsordnung geworden und trug das Brandmal des Fahnenflüchtlings an sich. Aus Schillers eigenem Munde, aus dem seiner Gattin und aus dem Goethes wissen wir, wie schwer er den Druck empfand, der seine Jugend einengte, und wenn er hundertmal seinen Fürsten Vater und Wohltäter genannt hat, wenn er auch seinem Charakter in ruhigen Stunden Gerechtigkeit widerfahren ließ, es bleibt doch wahr, daß er die Wunden, die der Despotismus dem deutschen Volke schlug, am eigenen Leibe erfahren hat.

Württemberg stand vorne an unter den Staaten, die unter dem Druck eines nach dem Französischen gemodelten, verschwenderischen und sittenlosen Hofes leiden mußten. Seit dem Herzog Eberhard Ludwig war das unglückliche Land nicht zur Ruhe gekommen und unter Karl Eugen wurde es schlimmer als je. In sinnlosen Luxusbauten wurde der Schweiß des Volkes verpraßt. Der Hof wurde der glänzendste in Deutschland! „Um den Glanz desselben zu mehren", sagte ein Kulturhistoriker, „hatte man eine Menge fremden Adels ins Land gezogen. Es wimmelte von Marschällen, Kammerherrn, Edelknaben und Hofdamen; mehrere von ihnen genossen große Gehalte. In ihrem Gefolge erschien ein Heer von Kammerdienern, Heiducken, Mohren, Läufern, Köchen, Lakaien und Stallbedienten in den prächtigsten Livreen. Zugleich bestanden die Korps der Leibtrabanten, der Leibjäger und der Leibhusaren, deren Uniformen mit Gold, Silber und kostbarem Pelzwerk bedeckt waren.

Für den Marstall wurden die schönsten Pferde angekauft und zum Teil um außerordentliche Preise aus den entferntesten Ländern herbeigebracht. Einen ungeheuren Aufwand forderte das Theater, die Oper, das Ballett und die Musik. Die größten Künstler wurden aus Frankreich und Italien herbeigerufen. Noverre war Direktor des Balletts, Jomelli Kapellmeister und selbst Vestris mußte sich zwischen Stuttgart und Versailles teilen; letzterer sah seine Kunstleistungen mit 12 000 fl. jährlich belohnt. Man führte Opern auf, zu denen die Vorbereitungen einen Aufwand von 100 000 fl. erforderten". Was Wunder, wenn Karl Eugen lange Jahre hindurch sich müht, die Rechte, welche die sogenannte Landschaft in der Kontrolle der Finanzen, in der Bewilligung der Steuern hatte, vollends zu vernichten; wenn schamloser Handel mit Staatsstellen getrieben, wenn die Steuerlast unerschwinglich ward. Dazu keine Sicherheit der Ehre, der Freiheit, des Eigentums. Der Fürst greift in das Heiligtum des Familienlebens und reißt die Tochter von der Seite des Vaters, der ihm sein Leben lang ein treuer Diener war; der tapfere Landschaftskonsulent Moser wandert auf den Hohentwiel, Rieger, der hocherhobene, wird gestürzt, eingekerkert, ohne daß er weiß warum. Schubart wußte das; aber wie klein war die Rache, die aus dem verwegenen und spottsüchtigen Dichter einen an Leib und Seele gebrochenen Menschen machte, die ihn endlich zwang, seine Freiheit als ein unverdientes

Geschenk aus der Hand des Fürsten entgegenzunehmen, der ihn so schwer gezüchtigt hatte! Dieser Fürst ist allerdings unterdessen den Kindern des unglücklichen Mannes ein guter Vater gewesen; denn dies ist die Art des Despotismus, daß er wie die Gottheit mit der einen Hand Segen, mit der andern Verderben austeilt.

Aber lassen wir ihn selbst sagen, wie das Ideal eines Bürgers aussieht. „Der echte große Mann", sagt er in einer Rede zu seinen Zöglingen in der Akademie, „erkennt als seine erste Pflicht, Christ zu sein. Als die zweite Gehorsam gegen seinen Fürsten. Er liebt die Wahrheit, ohne sie schroff hervorzukehren; er sucht Beförderung, ohne sie an sich zu reißen. Er haßt vor allem die eitle Ruhmsucht: nichts ist so gefährlich, als der Hang nach außerordentlichen Dingen, nichts so verderblich, als die Begierde, sich ausschließend vor andern zu zeigen, um Bewunderung zu erregen." „Nichts ist so gefährlich als der Hang nach außerordentlichen Dingen"; gewiß, das ist vom Standpunkt des Despotismus aus korrekt gesprochen. Und doch beruht auf diesem Hang der beste Teil des Fortschrittes der Menschheit. Keine Frage, in dieser „Ruhmsucht" lag eine große Gefahr für diesen Despotismus. Wäre Schiller nicht so „ruhmsüchtig" gewesen, wer würde heute noch von der Herrschsucht Karl Eugens sprechen? Und schon arbeitete damals der verschwiegene Ehrgeiz des Advokaten von Arras, oder die Ruhmsucht in dem tollen Kopfe Mirabeaus,

Grafen von Riquetti, die bald so unheimlich an die Krone der Hochgeborenen rühren sollten.

Aber hören wir Schiller selbst über seine Zeit. Er war der Mann, zu sagen, was er von ihr dachte, und er hat nicht geschwiegen zu dem, was er rings um sich vorgehen sah. In dem „Spiel des Schicksals" macht er uns klar, welch eine tragische Welt es doch im Grunde war, in der Schiller lebte und wie unter der Herrschaft eines persönlichen Willens, der an Stelle der Rechtsordnung trat, furchtbare Schicksalswechsel an der Tagesordnung waren. Es ist die Geschichte Riegers, die er uns da schildert. Durch Talente, Tatkraft, Geist und jugendliche Schönheit war dieser zum ersten Minister des Fürsten emporgewachsen. Da wird er mit Hilfe gefälschter Briefe von einer seiner eigenen Kreaturen beim Fürsten verdächtigt — unter dem Namen dieses Menschen, Martinengo, verbirgt sich der berüchtigte Montmartin —; der Fürst läßt ihn fallen; auf der öffentlichen Wachtparade wird ihm plötzlich der Degen abgefordert, zerbrochen und vor die Füße geworfen, die Epauletten abgerissen, die Orden abgeschnitten. Ein verdeckter Wagen bringt ihn auf die Festung, wo er, von Gott und Menschen verlassen, in einem finstern Loche, mit kümmerlicher Nahrung des Körpers und ohne jede Nahrung der Seele jammervolle Monate hinschleppt. Nach langer Zeit gelingt es dem menschenfreundlichen Geistlichen des Ortes, der einen Fußfall vor dem Fürsten tut, zu dem Unglücklichen zu gelangen und

seine Lage etwas zu erleichtern. „Endlich nach zehnjähriger Gefangenschaft erschien ihm der Tag der Erlösung — aber keine gerichtliche Untersuchung, keine förmliche Lossprechung. Er empfing seine Freiheit als ein Geschenk aus den Händen der Gnade; zugleich ward ihm auferlegt, das Land auf ewig zu räumen." Die Schlußworte sind von einer fürchterlichen Beredsamkeit. Nur wenn uns der Dichter in der Behandlung dieses Mannes die tiefe Entwürdigung der Menschheit fühlen lassen wollte, haben sie einen Sinn. Es ist die Geschichte der Bastille, die in ihnen lebt. Und manchmal mag eine ähnliche Lebensaussicht vor dem Dichter selbst gestanden sein! Dazu nehme man nur die Geschichte Kosinskys in den Räubern, die Schiller sicher einem der Ereignisse nacherzählt hat, die man sich in den Kreisen der Residenz zuflüsterte, oder die erschütternde Schilderung des Kammerdieners in Kabale und Liebe von dem Abschied der nach Amerika verkauften Landeskinder, und man erhält von dem Dichter selbst ein Bild seiner Zeit, farbig genug, um uns verstehen zu lassen, wie gefährlich sie war und wie geeignet, den Haß eines heiß empfindenden Herzens auf sich zu ziehen.

Aber eines Tages begab sich unser Karl Eugen in die sanften Bande einer dauernden Liebe, unter die freundliche Führung Franziskas. Und eines Tages bekannte er von allen Kanzeln des Landes, daß er bisher nicht gelebt hatte, wie ein Fürst leben sollte, als Vater seines Volkes. Höhere Gedanken und Ziele

erfüllten ihn nun. Er wollte sorgen für die Kinder seiner Offiziere und Beamten, errichtete Schulen und ward' dem Geist der Zeit entsprechend ein Erzieher:

„Als Dionys von Syrakus
Aufhören muß
Tyrann zu sein,
Da ward er ein Schulmeisterlein"

spottete der unglückliche Schubart. Aber er irrte sich; Tyrann blieb Karl Eugen auch als Schulmeister.

Als die spätere Gattin Schillers, damals ein junges Mädchen von 15 Jahren, auf einer Reise in die Schweiz die herzogliche Akademie besuchte, schrieb sie in ihr Tagebuch:

„Die Einrichtung der Akademie ist sehr hübsch. Aber es macht einen besonderen Eindruck aufs freie Menschenherz, die jungen Leute alle beim Essen zu sehen. Jede ihrer Bewegungen hängt von dem Winke des Aufsehers ab. Es wird einem nicht wohl zu mute, Menschen wie Drahtpuppen behandelt zu sehen". Und dann, als sie in Schaffhausen dem Bannkreis des Despotismus entronnen ist: „Wie wohl wird einem nicht beim Gefühl der Freiheit! Der Despotismus verfinstert nicht die Herzen der Bewohner dieses Landes. Sie sind frei; dies gibt den Menschen einen anderen Anstrich, sie sind alle so gütig, so gastfrei, wollen gern alle Menschen so wohl wissen." Sicher Rousseauische Erinnerungen, Erinnerungen an Haller, eine gewisse Sentimentalität liegt in dem Lobpreis dieser einfachen Bergbewohner. Aber trotz-

dem: was muß man dem Mädchen nicht von dem württembergischen Despoten erzählt haben, oder wie muß der Anblick des unglücklichen Schubart, den sie auf dem Asperg besucht hatte, auf ihre Seele gewirkt haben, wenn man diese Worte verstehen soll!

Doch in der Zeit wirkten schon die Kräfte, die berufen waren, den Despotismus in einem fast hundertjährigen blutigen Kampf zu stürzen. Schon klang über die Vogesen herüber die Urmelodie der französischen Revolution: alle Menschen sind von Natur frei und gleich geschaffen. Man sprach von der Lächerlichkeit der Ansprüche des Despotismus. „Was taten Sie denn, Herr Graf," fragt Figaro bei Beaumarchais, „daß Sie sich so viel herausnehmen? Sie gaben sich die Mühe, geboren zu werden!" Oft, meint er, habe er an einem Tage zur Erhaltung seines Lebens mehr Verstand aufgewendet, als zur Regierung der Königreiche Spanien und Navarra in einem ganzen Jahr nötig sei. Bald zeigte Necker in seinem „Rechenschaftsbericht", wie viel von der Steuerkraft des französischen Volkes, von dem sauren Schweiß der Bauern in den eitlen Festlichkeiten des Hofes verpufft wurde, wie viele Schmarotzer, die nichts taten, von Pensionen lebten, die der König verwilligte und das Volk bezahlte. Selbst das gedrückteste und nützlichste aller der Wesen, die für das Wohlsein der Menschen sich mühten, ohne zu ihrem eigenen etwas beitragen zu können, der Bauer, fand Freunde, und lebhaft werden wir an den französischen Ökonomis-

mus, an den Lehrsatz, daß in dem Bauern die Kraft des Landes liege, erinnert, wenn wir sehen, wie Schillers Vater gegen den gedankenlosen Schlendrian im Leben der Bauern sich bemühte und ihm etwas von militärischer Schneid in der Vollziehung des Notwendigen wünschte.

Unter solchen Konstellationen also ist unser Dichter am 10. November 1759 geboren, mit einem sanften, weichen und frommen Gemüte, aber mit einem Geist, reich und stark genug, um an den ehernen Fels des Gottesgnadentums anzustoßen, und in einer Lage, die von selbst Konflikte im Schoße trug. Denn sein Vater, Johann Kaspar Schiller, unterlag als Offizier des Herzogs seiner Botmäßigkeit noch in einem besonderen Sinne. Aber zunächst umfing das Kind eine schöne Atmosphäre des Glückes und der Liebe, die immer da sein muß, wo sich ein Gemüt voll und tief entwickeln soll. Man kann sagen, Schiller hatte das größte Glück, das einem Menschen noch vor seinem Dasein begegnen kann, das Glück, einen männlichen Mann zum Vater, ein weibliches Weib zur Mutter zu haben. Eine gewisse gesunde Härte zeigt sich bald in dem Verhältnis vom Vater zum Sohne; in dem Vater ist keine Neigung zur Zärtlichkeit und Ergießung, aber dafür männliche Kraft und Bestimmtheit, ein methodisches, etwas pedantisches Denken, und ein unablässiges Vorwärtsstreben. Johann Kaspar hat, als er fern von Hause die Nachricht von der Geburt seines ersten Sohnes erhalten hatte,

die Augen zum Himmel erhoben und ein feierliches Gebet zu dem Wesen aller Wesen gesandt, daß Gott dem Sohn an Geistesstärke zulegen möge, was er selbst aus Mangel an Unterricht nicht erreichen konnte. Ein schönes Gebet, das den ehrlichen Mann und sein Streben trefflich charakterisiert. Er war eine praktische Natur, auf das Wirkliche mit gesundem Sinn gerichtet, und hat Württemberg als Verwalter der herzoglichen Gärten auf der Solitude mehr als 20000 Fruchtbäume geliefert. Mir scheint, es ist ein Großes, wenn man das Bild eines so rastlos vorwärtsstrebenden Vaters aus seinen Jugendtagen mit in das Leben hineinnimmt. Wieviel von Schillers unermüdlichem, geradezu heroischem Vollkommenheitsdrang mag darin seine letzte Wurzel haben!

Diese Erwägung legt sich um so näher, als Schiller sonst offenbar den Charakter der Mutter geerbt hatte, der er auch in seinen Zügen glich. Elisabeth Dorothea geb. Kodweiß war eine Erwählte unter Tausenden, ein Weib, groß in Sorgen und groß in Opfern. „Nie habe ich," sagt einer der Jugendfreunde Schillers, „ein besseres Mutterherz, ein trefflicheres, häuslicheres, weiblicheres Weib gekannt." „Die Mutter," sagt Schillers Gattin, „hatte ein jugendliches, heiteres, liebenswürdiges Wesen; sie war schön und fesselte den im rauhen Krieg gebildeten Mann durch ein sanftes, kindliches Gemüt. Ihren Eltern war sie eine fromme Tochter, und als sich diese nicht mehr selbst etwas erwerben konnten, brachte sie

manches, was sie sich erspart hatte, den Eltern. Ihr kleiner Sohn begleitete sie auf dieser Wallfahrt und früh prägte sich durch das Beispiel seinem Gemüte die Pflicht ein, für seine Eltern zu sorgen, was er auch treu selbst erfüllte in späterer Zeit.“ Aber sie war nicht, wie man uns glauben machen will, eine geistig unbedeutende Frau. Ein Weib, das auf dem Weg von Marbach nach Ludwigsburg mit ihren Kindern den Gang nach Emmaus erlebt, wie es Schillers Mutter getan hat, ist nicht geistig unbedeutend, wie gering auch ihre Bildung gewesen sein mag. Aber gewisse weibliche Tugenden sind das charakteristische an ihrem Bilde; kein Mensch darf zweifeln, daß Schiller alles an ihr gehabt hat, was je ein Mensch an seiner Mutter hatte, süße Erinnerungen an köstliche Herzenswärme, erste religiöse Regungen, gefaltete Hände, gestammelte Gebete, andachtsvoll erhobene, in goldne Fernen blickende Augen.

Nichts vielleicht charakterisiert die Luft in Schillers Elternhaus besser, als jene köstliche Abendandacht seiner Schwester Christophine, die jeden Tag dem Herrn in ihrem Gebet darüber Rechenschaft ablegt, ob sie seinem Befehle: „sei glücklich“ auch gehorsam gewesen. In Schillers Elternhause betrachtete man es als eine Pflicht, glücklich zu sein! Niemand glaubte, daß die finstre Stirn das fromme Herz bezeichne, aber in dem frohen Lächeln des Glücklichen sah man den schuldigen Dank für den Geber des Guten.

So war die Kindheit Schillers auch sonst von manchem Zauber umweht, der der Entwicklung dichterischer Anlagen günstig sein konnte. In Lorch umblühten ihn Wiesen, überrauschte ihn der Wald, umdüsterte ihn das alte Kloster, und der Geist der Hohenstaufenkaiser schritt an ihm vorüber. In Ludwigsburg warf das glänzende Hofleben manchen Schimmer venetianischer Nächte, rauschender Vergnügungen, das Soldatenspiel des Herzogs die ersten kriegerischen Töne in sein Leben. Der Asperg dunkelte unheimlich in der Nähe. Von der Richtung, die der Geist des Knaben genommen hatte, wird uns einer jener charakteristischen Züge erzählt, welche ihre Bedeutung als Ahnungen künftigen Wesens haben. Er erzählte keine Märchen wie der junge Goethe, aber er predigte vom Stuhl herunter und war so ganz bei der Sache, daß mangelnde Aufmerksamkeit ihn beleidigte. Pfarrer werden, war sein erstes Ideal.

Aber gleich dieses erste Ideal zerbrach sich an der Enge der Welt, die ihn umgab. Der Vater konnte es nicht ablehnen, als der Herzog ihm den Vorschlag machte, den begabten Sohn unentgeltlich und mit dem Versprechen einer späteren Versorgung in die militärische Pflanzschule auf der Solitude aufzunehmen. Pfarrer konnte er dort nicht werden, und so nahm er von dem Traum seiner Knabenjahre Abschied und entschied sich für das Studium der Jurisprudenz, von dem er später zu dem der Medizin überging.

Das Leben in der Militärakademie ist uns jetzt genau bekannt; wir können selbständig über das urteilen, was sie leistete. Ihre Schattenseiten drängen sich zuerst auf, der militärische Drill, die Abgeschlossenheit von Familie und Haus, der Mangel an Einsamkeit und Stille. In den Jahren, wo wir die Sprache der Natur in ihren wonnevollsten Tönen hören, war es Schiller nicht vergönnt, durch einen tauigen Morgen zu wandern, den Mond durch die dunklen Föhren des Bopserwaldes zittern zu sehen, die Eichen im Sturm ächzen zu hören. Mauern umgaben ihn, das Leben war in enge Aufgaben geschnürt, die steife, regelmäßige Uniform der Eleven traf seinen Blick, wo er die Augen aufschlug. Man braucht nichts weiter, um zu verstehen, daß Schiller kein Lyriker werden konnte. Wie reichlich hat Goethe das Leben mit der Natur gehabt! Und auch das war nicht leicht, durch die Phantasie diese engen Wände zu überfliegen, sich an der Hand eines Dichters in die Natur hineinzuträumen. Dichtung war verbotene Ware in der Akademie. Gelesen wurde doch und vielleicht mit um so größerem Reiz. Aber woher hätte die Stimmung zum Genuß des Reinen, Zarten und Stillen kommen sollen? Wie muß es Schiller zumute gewesen sein, wenn er die stimmungsvollen Bilder der Natur, die frühlingsmäßige Schönheit des Lebens in „Werthers Leiden“ las. Begreiflich, daß andere Töne stärker an sein Ohr schlugen: Klopstock, dessen Oden die Welt überflogen, Shakespeare mit

dem hallenden Schritt des furchtbaren Schicksals über den Brettern, Bürger mit dem wilden, jünglingshaften Ton der volkstümlichen Leier; begreiflich, daß der Ton der jungen Leute heiß, sinnlich und grob wurde, daß man sich an Kraftausdrücken überbot, und charakteristisch, wenn Schiller der liebe Sohn heißt, an dem die Göttin der Grobheit Wohlgefallen hat! Oder wenn schließlich in den Räubern die Umgebung Schillers auf dem Theater erschien, bereit, eine Welt über den Haufen zu werfen.

Carlyle hat mit Recht hervorgehoben, daß im Grund in dieser Enge von Schillers jungem Leben, ja selbst in dem militärischen Drill nichts Besonderes liege. In der Tat wachsen ja eine Menge junger Menschen in solchen Verhältnissen auf, ohne daß wir ein Unglück darin finden. Die Anpassungsfähigkeit der Jugend ist groß. An Lust, an Lachen, an Lärm hat es auch in der Akademie nicht gefehlt; die herzogliche Kutsche mit Eleven behangen, die von der Solitude nach Stuttgart fährt, gibt ein heiteres Bild von Jugendleben. Das Schlimme, meinte Carlyle, sei darin gelegen, daß die Flucht in das Reich der Phantasie, die sonst der Ausweg für solche Bedrängnisse ist, und die Beschäftigung mit dem, wonach sich die ganze Seele Schillers drängte, mit der Poesie, ihm verboten war; daß ihm sein höchstes Streben und ein rein geistiges Entzücken, das Entzücken des jugendlichen Schöpferdrangs, mit dem Makel des Unrechts gebrandmarkt wurde. Gewiß ist: eine friedvolle Natur

kann daraus nicht werden, die ganze Entwicklung muß etwas Gewaltsames bekommen, tiefe innere Gegensätze müssen die Seele zerreißen.

Aber dazu kommt doch etwas noch Schlimmeres. Die so mißhandelten Geister mußten in ihrem ganzen täglichen Leben und bei hundert öffentlichen und offiziellen Gelegenheiten, die Täuschung aufrecht erhalten, als ob sie durch das Band der tiefsten Dankbarkeit mit dem Fürsten, der sich gern ihren Wohltäter, ja Vater nennen hörte, verbunden seien. Diese Art von Knechtschaft ist die schlimmste für einen hochgestimmten Geist: für Wohltaten verpflichtet sein, die es sind und doch nicht sind, die das Äußere darbieten auf Kosten des Inneren, den Unterhalt des Leibes, das äußere Fortkommen auf Kosten der geistigen Freiheit. Eine Atmosphäre der Unwahrheit entwickelt sich daraus, die der Gesundheit des Seelenlebens wahrhaft gefährlich werden mußte! Es bleibt immer ein schönes Zeugnis für Schillers tief angelegtes und grundechtes Wesen, wie er sich aus dieser Schwierigkeit rettete. Er besang Franziska mit aufrichtiger Begeisterung: wie hätte er auch für die einzige Frau, die er kannte, für die Frau, die eine so heilsame Wendung im Charakter des Fürsten hervorgerufen hatte, nicht lebhaft fühlen sollen! Aber er ersparte es dem Fürsten nicht, einige Worte der Wahrheit hören zu müssen! Als der Herzog den Eleven den unnatürlichen Auftrag erteilt hatte, den Charakter ihrer Mitschüler, ihre Stellung zu Gott, zum Fürsten, zu den Kameraden,

zu kennzeichnen, einen Auftrag, der ihnen in vielen Fällen keine andere Wahl ließ als die, sich entweder zu Denunzianten oder zu Lügnern zu erniedrigen, schrieb Schiller: „Allein, Durchlauchtigster Herzog, ich verwerfe doch einige Punkte Ihres Befehls, ich verwerfe sie und seufze zugleich über meine Schwachheit. Ich fühle mich zu klein zu urteilen, ob jener das Christentum hochschätze und ausübe, ob es dieser verachte, ob er es fliehe: Ich sehe es als ein Werk an, welches nur göttliche Allmacht, nur göttliche Allwissenheit ausführen könne . . . . . Empfangen Sie, Durchlauchtigster Herzog, diese niedrigen Gedanken, welche zu klein sind, einem Fürsten zu gefallen, der die wahre Weisheit kennet, welche aber alsobald groß werden, wann Er sie mit seinem hohen Blick erleuchtet hat." Die Schmeichelei kontrastiert so stark mit dem Anfang, daß man sie fast nur ironisch fassen kann. Aber wenn sie auch so gemeint war, welche Zerstörung wäre es für einen hochgesinnten Jüngling — und das war doch Schiller gewesen, so reden zu müssen, wenn er nicht den Mut gehabt hätte, auch so zu sprechen, wie er es am Anfang getan hat.

Aber auch die andere Seite der Akademie darf nicht vergessen werden. Aus der Schule sind doch in der kurzen Zeit ihres Bestehens verhältnismäßig recht viele ausgezeichnete Köpfe hervorgegangen; außer Schiller darf man nur an Dannecker, Cuvier, Kielmeyer denken; und dies ist teilweise gewiß an dem überaus verständigen Unterrichtsplan gelegen gewesen,

den ihr Herzog Karl gegeben hatte. Drei ausgezeichnete Dinge hat der praktische Verstand des Herzogs der Schule verliehen; junge Lehrer, bei denen weniger auf Gelehrsamkeit und fertiges Wissen, als auf Beweglichkeit des Geistes und auf die Fähigkeit gesehen wurde, das Gemüt der Zöglinge anzufassen und ihr Interesse zu gewinnen; dann eine vielseitige Anregung und Entwicklung des philosophischen Triebs, durch die in die trockenste Wissenschaft neues Leben und neue Bewegung kamen; endlich eine Fülle von Zeit für eigene Arbeit, für die selbständige Produktion. Aufsätze, Reden bei festlichen Gelegenheiten, Disputationen, an denen der Herzog selbst teil nahm, weckten den Eifer und belebten die Selbsttätigkeit; und Eines ist damit sicher verbunden gewesen: das Talent konnte hier nicht verborgen bleiben und blieb nicht ungefördert. Wir wissen, wie der Herzog auf Schillers Arbeit geschrieben hat, daß er einmal ein großes Subjektum werden könne; „laßt mir diesen gewähren, aus dem wird etwas“; wie er seine verunglückte erste Dissertation insgeheim mit Stolz dem Legationsrat von Mosheim mitteilte; wir wissen auch, daß diese Schätzung Schillers recht tief begründet war und selbst die Flucht des „Undankbaren“ überdauerte, so daß der Herzog sogar den Räubern den Zutritt zu der Stuttgarter Bühne verstattete. In einer Zeit, wo Fürsten wie Götter vor den Menschen standen, ist es keine Kleinigkeit, von einem der begabtesten unter ihnen gelobt, geachtet, in jeder Beziehung ausgezeichnet zu

werden. Wie manchmal mögen solche Anerkennungen auf die Besseren unter den jungen Leuten in der Richtung gewirkt haben, die Orest in der Iphigenie Goethes mit den Worten bezeichnet:

> Und große Taten drangen wie die Sterne
> Rund um uns her, unzählig aus der Nacht.

Und sicher ist auch das nicht gering zu schätzen für die Entwicklung eines Dichters wie Schiller war, daß er so frühe an der Seite der Großen ging, daß er so manches fürstliche Haupt von Angesicht sah, daß er zuweilen ein keckes Wort wagen durfte. Goethe rühmt es in einer bekannten Äußerung zu Eckermann, daß Schiller sich nirgends geniert fühlte. „Schiller erscheint hier", sagt er zu den Aufzeichnungen der Christiane von Wurmb über Schillers Tischreden, „wie immer im absoluten Besitz seiner erhabenen Natur; er ist so groß am Teetisch wie er im Staatsrat gewesen sein würde. Nichts geniert ihn, nichts engt ihn ein, nichts zieht den Flug seiner Gedanken herab; was in ihm von großen Ansichten lebt, geht immer frei heraus, ohne Rücksicht und ohne Bedenken; das war ein rechter Mensch und so sollte man auch sein! Wir andre dagegen fühlen uns immer bedingt; die Personen, die Gegenstände, die uns umgeben, haben auf uns ihren Einfluß; der Teelöffel geniert uns, wenn er von Gold ist, da er von Silber sein sollte; und so durch tausend Rücksichten paralysiert, kommen wir nicht dazu, was etwa Großes in unserer Natur

sein möchte, frei auszulassen. Wir sind die Sklaven der Gegenstände und erscheinen uns gering oder bedeutend, je nachdem uns diese zusammenziehen oder zu freier Ausdehnung Raum geben.“ „Er war“, sagt seine Gattin von Schiller „nie ängstlich in großen Cirkeln, denn sein Geist konnte nicht etwas, was nur scheint, ehren; er wußte das Gute aufzufinden und das Schlechte durch eine Art Kälte zurückzustoßen: aber nie war er verlegen und ängstlich und die Convenienz drückte ihn nicht, weil sich sein Geist in jede Form fügen konnte. Er zeigte sich gern am Hof, zum Exempel, weil er da verschiedene Naturen und Menschen beobachten konnte und er sich da frei fühlte, weil ihn nichts blendete!“ So, selbst Goethe durch die freie Unbefangenheit seines Wesens imponierend, mußte der Mann sein, der das Wort vom Männerstolz vor Königsthronen erfand, und der den Gedanken zu denken wagte, daß ein Malteserritter dem mit dem Schwert der Inquisition gewappneten Philipp von Spanien von der Ruhe des Kirchhofs sprechen könnte, die in seinen Staaten herrsche, um im Namen des Schöpfers Gedankenfreiheit zu fordern. Wer möchte leugnen, daß die Erziehung der Karlsakademie auch Gutes und Großes gewirkt hat? Fürwahr es ist kein übler Nachruf, den die nachfolgende Regierung der Akademie bei ihrer Aufhebung gehalten hat, wenn sie als Grund dafür auch dies anführte, daß sie den Freitheitssinn und die Irreligiosität begünstigt habe.

Sollte Schiller das werden, was er wurde, der Dichter der Freiheit und Menschenwürde, so kann man sagen, daß er nicht schlecht ausgerüstet zu diesem Beruf in die Welt hinausfloh, nachdem der Herzog seinen schuldenbeladenen Regimentsmedikus — denn das war Schiller mit dem ärmlichsten Gehalt geworden -- wegen unerlaubter Abwesenheit vierzehn Tage in Arrest gesteckt und ihm alles Schreiben verboten hatte.

Aber es war ein kühner, ein verwegener Schritt, der ebensogut mit zehn Jahren Festungshaft wie mit irgend etwas anderem enden konnte. Schiller wagte ihn mit dem vollen Bewußtsein der Gefahr. Die Eindrücke der nächtlichen Flucht an der Seite des getreuen Streicher müssen tief und langdauernd gewesen sein. Denn selbst in den Worten seiner Gattin klingt noch das Bangen der schicksalsschweren Stunde nach, „Während die Stadt mit der Zubereitung zum Empfang des Großfürsten Paul beschäftigt war, der Hof auf Festlichkeiten dachte, um allen seinen Glanz zu entfalten, wo selbst die Natur aufgeboten wurde, um ihren Reichtum geltend zu machen, als Erleuchtungen, Jagden, Hoffeste abwechselten, und die lebenslustige Jugend sich auf ihrem eigenen Weg nach Neigung belustigen wollte, die Menge an den Toren der Einziehenden harrte, in der schönsten Sommernacht, es war im September — September 1782 — ging Schiller den entgegengesetzten, einsamen Weg, um seinem Vaterland auf lange Zeit Lebewohl zu

sagen." Im Grunde für immer. Denn wenn er auch noch einmal auf eine Zeitlang zurückkehrte: seine Wurzeln sind dem heimischen Boden entrissen, und ein besseres Klima nimmt ihn auf. Größere Verhältnisse, bedeutendere Menschen umgeben, höhere Aufgaben erwarten ihn.

Es ist seit Beginn der Neuzeit das Los aller großen Genien gewesen, aus dem heimischen Boden gerissen zu werden. Dante, Petrarca, Rafael, Shakespeare, Goethe, Schiller, sie alle lösen sich von der Heimat, die ihre bereiten Arme ausstreckt, um den Genius in den engen Formen der normalen Berufe ersticken zu lassen. Insofern haben wir Karl Eugens Tyrannei nicht zu beklagen. „Was wäre ich jetzt," sagt Schiller später, „ein schwäbisches Magisterlein". „Ein seltsamer Mißverstand der Natur hat mich in meinem Geburtsort zum Dichter verurteilt." Das dunkle Gefühl davon gab Schiller den Mut, seine Schiffe hinter sich zu verbrennen. Denn eine Rückkehr gab es bei dieser Flucht nicht. Schiller hat sich mit der Wurzel herausgerissen. Zweimal machte er allerdings, aber nur dem Wunsche des Vaters folgend, ohne Hoffnung, den Versuch, in Briefen mit dem Herzog zu verhandeln. Aber, sich von einem seiner Zöglinge Bedingungen abtrotzen zu lassen, das war nicht die Art Karl Eugens. Und so zerfällt Schiller mit der geltenden Ordnung des Staates und hört auf, Fürstendiener zu sein. Noch erwartet er allerdings Hilfe von einem Einzelnen; aber der Freiherr von Dalberg, der

in Mannheim die Räuber aufgeführt hatte, fürchtet den Herzog, und als er dazu keinen Grund mehr hat, zeigt er sich ärmlich und knickerig. So stellt sich schließlich der männliche Schiller ganz auf sich selbst. „Ich schreibe", sagt er in der Ankündigung seiner ersten Zeitschrift, der rheinischen Thalia, „als Weltbürger, der keinem Fürsten dient." Er wirft sich dem Volk in die Arme, dem Bürgertum, insbesondere der Jugend. Es wandle ihn, sagt er, etwas Großes an bei der Vorstellung, „keine andre Fesseln zu tragen, als den Ausspruch der Welt, an keinen andern Thron zu appellieren, als an die menschliche Seele." Seine Lage ist unsicher und peinvoll, Schulden quälen ihn in jämmerlicher Weise, aber er vertraut auf sein Talent. Das war nur möglich, weil er wußte, daß er die Interessen der Zeit vertrat, daß er nur eine absterbende Form abschüttelte und auf der Seite der Zukunft stand. Das tut immer der, der auf der Seite der Freiheit steht. Und auf dieser Seite stand Schiller. Unterdessen waren die Räuber erschienen und hatten gezündet. Schiller hatte, wie Carlyle sagt, seine Ketten mit einer Gewalt von sich geworfen, die von einem Ende Europas zum andern empfunden wurde.

Werfen wir einen Blick rückwärts und vergleichen Schillers Zustand mit dem, den Goethe in demselben Alter von 23 Jahren erreicht hatte, seinen Weg mit dem, den Goethe zurückgelegt hatte, so kann es uns nicht entgehen, wie verschieden das alles ist. Reicher und bequemer sind die Verhältnisse, in denen Goethe

aufgewachsen ist. Schillers Vater ist Fürstendiener, und ist froh, es zu sein; Goethes Vater hat es nicht nötig, irgend einem Geschäft nachzugehen. Goethe wächst auf als eine Art Fürst unter seinesgleichen; er lernt frühe befehlen, er wird mit besondrer Aufmerksamkeit privatim unterrichtet; er verläßt seine Vaterstadt als ein schmuckes Herrchen, das auf der Universität mit aller Freiheit seine Wege geht. Er wählt sich seinen Umgang, seine Studien; Philosophie interessiert ihn nur soweit, als sie ihm Freiheit gibt; seine Zeit ist zwischen munterer Geselligkeit, behaglichem Naturgenuß, dilettantischen Beschäftigungen mancher Art geteilt. Seine Gedichte haben eine geistreiche witzige Lebendigkeit und Natürlichkeit. Sie beziehen sich, ohne Tiefe, aber mit ziemlicher Klarheit und Anschaulichkeit auf wirkliche oder erdichtete Liebeleien; sein erstes bedeutendes dramatisches Werk zeigt mit einem gewissen frühreifen Pessimismus, aber ohne alles sittliche Pathos, ohne deutliche Verwerfung der dargestellten, etwas angefaulten Welt, das Leben, wie es ist. In derselben Zeit ist Schiller schon ärmer geworden an seinem liebsten Wunsch, umgebrochen die natürliche Richtung seines Wesens, eingeschlossen die weit hinausdrängende, immer glühender erwachende Phantasie; statt einem durch Wiesen fließenden Bache gleicht sein Leben einem eingeengten, über Klippen schäumenden Waldstrom, lärmend laut und verworren. Seinen Neigungen zu folgen, ist ihm verboten, sein Umgang ist beschränkt auf Jungen, von Liebeleien

weiß seine männliche zusammengehaltene Seele nichts. Nur Gluten der Freundschaft erwärmen sein Herz und ihre ersten Enttäuschungen wecken seinen Stolz und bilden seine Philosophie. Ein griechisch harmonisches Dasein konnte sich aus Goethes Jugend entwickeln; ihn umweht es wie Sonnenluft des Südens schmeichelnd und milde, ins Weite lockend. Aber Schillers Leben ist wie das des Nordländers. Er ist der Deutsche in seiner Nebelluft, der ohne Freude an der Erscheinung der Dinge in sein Inneres schaut, und da müht er sich schwer und ringend mit philosophischen Problemen. Denn ihm in seiner Enge ist auch hier ein bitterer, schwer zu verwindender Gegensatz aufgegangen, der des Materialismus und Spiritualismus. Auch Goethe hatte von dem Materialismus Kenntnis genommen; aber ein bloßes ästhetisches Urteil: „eine dürftige, kimmerische Welt, alt und greisenhaft", genügt ihm, ihn zu verwerfen. Schiller hat seine Berechtigung tiefer empfunden. Das Selbstgefühl des seiner selbst gewissen Geistes ist gebrochen an der Abhängigkeit der geistigen Natur des Menschen von seiner tierischen, die ihn die Medizin gelehrt hat. In diesem Zwiespalt, der nicht zu lösen ist, flüchtet er sich in die Ewigkeit hinaus; die Gottheit, die Unendlichkeit, die Vollkommenheit bewegen seine Gedanken. Er fühlt nicht wie Goethe, daß er etwas wird, er fühlt, daß er etwas aus sich machen muß, er fühlt, daß er sein Leben selbst zu gestalten hat. Goethe kommt dann zum zweitenmal hinaus, nach

Straßburg, und dort erwächst ihm die Liebe zu seinem Volke, die Wärme und die ungestüme Kraft. Aber keine Hindernisse als selbstgeschaffene stellen sich ihm in den Weg. Sofort gelingt es ihm, neben den guten Gesellen, die ihn umgeben, und die ein werdender Dichter so notwendig braucht wie die Luft, die beiden köstlichsten Güter zu erringen, in Herder einen überragenden, großartigen Freund, an den er sich mit aller Wärme seiner Seele hängen kann, und bei Friederike eine zarte hingebende Liebe. Auf das erste mußte Schiller warten, bis es ihm gelang, an die Seite Goethes zu treten, d. h. bis er die zehn Jahre Vorsprung, welche Goethe hatte, eingeholt hatte, auf das zweite, bis er das Mädchen fand, das seine Gattin wurde. Dann entspringt bei Goethe wie eine liebliche Blüte aus den frischen deutschen Regungen seines Herzens der Götz. Das Thema ist auch einigermaßen aus dem Gegensatz gegen das tintenklexende Säculum zu erklären, aber wie wenig Polemik ist darin! Ein paar satirische Hiebe auf die Rechtsgelehrten, auf den Krämergeist, auf das Mönchstum, auf Deutschlands Uneinigkeit, die Schwäche der Kaisermacht. Und charakteristisch gewiß, daß die Szene des stärksten patriotischen Lebens ein, wenn auch melancholisches, Bankett ist. Aber wie wird das alles überwuchert durch die Liebesgeschichte, die persönlichen Interessen und Angelegenheiten!

Dagegen Schiller. In der unnatürlichen Enge seines eingeschlossenen Lebens erwärmt sich seine Phanta-

sie zur Gluthitze. Eine Familiengeschichte kommt ihm in den Weg, von einem undankbaren, verbrecherischen und mörderischen Sohn und von einem dankbaren, verstoßenen, der seinen Vater rettet. Und aus dieser Familiengeschichte gestaltet er die Räuber, entfaltet er einen Krieg gegen die Gesellschaft, eine tötliche Anklage gegen die verrotteten Zustände der Zeit! Einen großen Mann und einen — Räuber zugleich! Einen Räuber und einen, der sich der — Gerechtigkeit selbst ausliefert, also einen, der den großen Zwiespalt leidenschaftlich in sich selbst empfindet. Wie ruhig ist Goethe auch schon im Götz gegen Schiller gehalten! Seine Liebe hängt nur an der schönen kraftvollen Erscheinung, statt, wie in den Räubern, an starken und revolutionären Gedanken und heftigen Entschließungen. Für Schiller aber war das letztere natürlich. Alles wirkte dahin, der Zwang, die Enge, die starke Entwicklung des philosophischen Denkens.

Über ihm hatte in langen Jahren, den Jahren des stärksten Freiheitsbedürfnisses, die Zuchtrute militärischer Subordination geschwebt. Das Auge des Herrn, beständig über dem Institute drohend, sein Wille, nicht identisch mit dem Willen der Vernunft, und doch absolut, sein Anspruch auf Gehorsam als heilige Dankespflicht, der ganze Geist des Instituts im Widerspruch mit dem ganzen Geist dieser freiheitsdürstigen, revolutionären, freigeistigen Jugend und die Atmosphäre von Unwahrheit, welche daraus entsprang! Schillers Räuber sind sicher ein Werk, in

dem, wenn man will, der Wahnsinn der Freiheit rast, aber noch mehr eines, in dem der leidenschaftliche Drang weht, dieser verlotterten und versumpften Welt die Wahrheit entgegen zu halten. Und weiter war das Schlimme, daß diese Knechtschaft über die Schule hinausreichte, daß der Herzog seinem Regimentsmedikus — nach Schillers eigener Aussage — bei Festungsstrafe verbot, künftig zu dichten oder etwas zu veröffentlichen, daß also im Hintergrund dieser Subordination die Angst vor der gebrochenen Seele Schubarts, dem zertrümmerten Leben Schubarts lauerte. Die Räuber sind nur aus diesem Zustand zu erklären, Schiller selbst hat sie aus der naturwidrigen Ehe der Subordination — dieser Subordination — mit dem Genius abgeleitet. Wenn es wahr ist, was Goethe gesagt hat, daß Schillers Dichtung von der Idee der Freiheit beherrscht war, und von seinen Jugendgedichten wenigstens ist es wahr, so hat dieses glühende Erfassen der Freiheit hier seinen ersten Grund. Aber das ist ja nur ein armer Ausdruck für alle die leidenschaftlichen Ideen, die des Dichters Brust beseelten. Freiheit — Wahrheit — Gerechtigkeit — Menschlichkeit, diese Ideen gehen alle durch seine Jugendwerke und zeugen alle von einem revolutionären Geist.

Das zweite ist die Enge. Eine enggeschlossene Welt. Enge kann unter Umständen dem Talent nicht ungünstig sein, Goethe sagt: es bildet ein Talent sich in der Stille; obwohl ein Shakespeare sicherlich nur

in London werden konnte. Aber dann muß sie Einsamkeit gewähren. Schillers Zustand war eine laute, lärmende Enge, an der alles Leben nur wie eine Fata Morgana vorüberzog, eine Kasernenenge, in die rauhe Kommandos schallen. Ein unglücklicher Zustand für ein werdendes Genie, denn ein dichterischer Genius will Welt und Leben. Der Fehler in den Räubern, sagt Schiller später, war der, daß er zwei Jahre vorher sich anmaßte, Menschen zu schildern, ehe ihm noch einer begegnete. „Die vierhundert, die mich umgaben, waren ein einziges Geschöpf, der getreue Abguß eines und eben desselben Modells, von welchem die plastische Natur sich feierlich lossagte, unbekannt mit den Neigungen freier, sich selbst überlassener Wesen." Fürwahr, diese uniformierten, gedrillten, frisierten, kommandierten Eleven der Akademie, in gewissem Sinn konnten sie nur als Karikaturen von Menschen gelten. Menschen entwickeln sich nur in der Freiheit. Hier sind sie auf der einen Seite widernatürlich beschnitten, auf der andern in wilden Phantasien unnatürlich aufgeilend. Diese Enge wirkte dahin, daß an Stelle der wirklichen Welt, die zu sehen ihnen versagt war, eine Phantasiewelt trat, daß nicht das Auge entwickelt wurde, um die Welt zu sehen, sondern der Wille, sie zu richten.

So von all der ruhigen Harmonie, in der sich eine Seele aus sich selbst entfaltet, himmelweit entfernt, mußte sich in Schiller ein starker philosophischer Trieb entwickeln, denn der entsteht nur in der mit

sich entzweiten Seele, während die in sich harmonische die Welt freudig genießt. Mit Schärfe fühlte Schillers Seele die großen leidenschaftlichen Gegensätze, welche die Philosophie immer gequält haben, und man kann sagen, daß es keines der schwierigen und allgemeinen Probleme des menschlichen Denkens gibt, an dem er sich nicht versuchte. Wir sehen klar, daß er zwischen stoischem Preis der Tugend, wie er ihn in einer überlieferten Rede zum Geburtstag Franziskas „über die Folgen der Tugend" hat hören lassen, und wildem Epikuräismus wenigstens theoretisch hin und her schwankte. Was er später in der „Resignation" gesagt hat: Genieße, wer nicht glauben kann, wer glauben kann, entbehre!: dieser verzweifelte Gegensatz zwischen einem glaubenslosen Genuß des Lebens und einem ascetischen, sich selbst peinigenden Glauben schüttelte ihn schon damals. Die Lehren des Materialismus und des Spiritualismus, die Frage, ob der Geist oder die Materie die eigentliche Wurzel der Welt sei, machten ihm Pein. Er ging den Zusammenhängen der tierischen Natur im Menschen mit seiner geistigen nach; ob der Wille frei sei, oder ob wir ein Geschöpf dunkler Mächte seien, die mit uns spielen, untersuchte er ernsthaft. In dem Monolog Karl v. Moors, von dem Carlyle mit Recht sagt, daß er ärmer an Erfindung als der schlechteste, schreckensvoller als der beste ähnliche Monolog sei, sagt er von seinen Opfern, „eure fürchterlichen klaffenden Wunden sind ja nur Glieder einer unzerbrechlichen Kette des

Schicksals und hängen zuletzt an meinen Feierabenden, an den Launen meiner Ammen und Hofmeister, am Temperament meines Vaters, am Blut meiner Mutter". Aber daneben: „Ich bin mein Himmel und meine Hölle — und wenn es ein Jenseits gibt, ich kann die Lebensfäden, die mir drüben gewoben sind, so leicht zerreißen wie diesen."

Gewiß, er blieb nicht stecken in diesen Gegensätzen. Es ist ein schönes Zeugnis seiner aufrichtigen und gesunden Natur, daß er überall Vermittlung sucht. Aber er sieht die Gegensätze, er sieht, welch gewaltige Riesen sich um die Menschheit und die Menschenseele streiten, und er empfindet sie in seiner eigenen Brust. Er kann nicht mehr beim Einzelnen stehen bleiben, sondern muß überall ins Allgemeine gehen, nicht mehr beim Bilde, sondern er muß Ideen hineinlegen.

Seine Gattin sagt später von ihm, daß er in der Militärakademie die Natur verloren habe. Sie hebt hervor, daß ihm zum Mediziner der stille, sorgsame Blick gefehlt habe, der an dem Einzelnen prüfend haftet. „Gewohnt, die großen Erscheinungen des Lebens in der Kunst zu verfolgen, erblickte er nur die Umrisse der Gestalten." Darum interessierte ihn auch an seinem medizinischen Studium nur das Theoretische und Philosophische.

Es ist begreiflich, daß mit dieser starken philosophischen Entwicklung der Kinderglaube des elterlichen Hauses nicht bestehen konnte. Nicht als ob Schiller

der Religion hätte entbehren mögen. Daß „Ein Gott ist, ein heiliger Wille lebt“, ist ihm immer lebendig geblieben, auch wenn wir manches glaubensvolle Wort in den Briefen nur als Anpassung an die Stimmung der Eltern und Geschwister auffassen müßten. Aber er erkannte, daß Frömmigkeit und hergebrachter Glaube nicht dasselbe sind.

„Ja, mit Jubeln, die sich feurig gießen,
Sei, Religion, von mir gepriesen,
Himmelstochter sei geküßt!
Welten werden durch dich zu Geschwistern
Und der Liebe sanfte Odem flüstern
Um die Fluren, die dein Flug begrüßt.
Aber wehe! Basiliskenpfeile
Deine Blicke, Krokodilgeheule
Deiner Stimme sanfte Melodien.
Menschen bluten unter deinem Zahne,
Wenn verderbengeifernde Imane
Zur Erinnys dich verzieh'n!“

Das ist ein Klang aus der Zeit, in der Voltaire berechnet hat, daß das Christentum neun Millionen Menschen um des Glaubens Willen gemordet hat. Nicht so leicht und einfach streift er ab, was seiner Natur nicht gemäß ist, wie es Goethe getan hat. Seine Stimmung ist auch hier bitter und polemisch, und wie er schon mit den herben Fragen seines Leichencarmens auf den Tod Weckherlins die Stuttgarter in Entsetzen gejagt hat, so empfindet er mit wilder Heftigkeit die bittre Verfolgung, die Rousseau zu dulden hatte:

Wann wird doch die alte Wunde narben?
Einst war's finster und die Weisen starben,
Nun ist's lichter und der Weise stirbt.
Sokrates ging unter durch Sophisten,
Rousseau leidet, Rousseau fällt durch Christen,
Rousseau, der aus Christen Menschen wirbt.

Jene tiefe Melancholie, die Jugendkrankheit aller tiefen und starken Geister, ergreift auch ihn. Die Welt wird ihm darüber finster, trübe, das Leben verächtlich. Er nennt es einen Traum vom Krieg der Frösche und Mäuse, eine Jahrmarktsdudelei. Und hören wir dieses Bild des Lebens in der Elegie auf den Tod Weckherlins:

Aber wohl dir, köstlich ist dein Schlummer,
Ruhig schläft sich's in dem engen Haus,
Mit der Freude stirbt hier auch der Kummer,
Röcheln auch der Menschheit Qualen aus.
Über dir mag die Verleumdung geifern,
Die Verführung ihre Gifte spei'n,
Über dich der Pharisäer eifern,
Mancher brüllend dich der Hölle weih'n!
Gauner durch Apostelmasken schielen
Und die Falsche, die Gerechtigkeit,
Wie mit Würfeln, so mit Menschen spielen
Und so fort bis hin zur Ewigkeit.

Über dir mag auch Fortuna gaukeln,
Blind herum nach ihren Buhlen späh'n,
Menschen bald auf schwanken Thronen schaukeln,
Bald herum in wüsten Pfützen dreh'n.
Wohl dir, wohl in deiner schmalen Zelle!
Diesem tragisch komischen Gewühl,

Dieser ungestümen Glückeswelle,
Diesem possenhaften Lottospiel,
Diesem faulen fleißigen Gewimmel,
Dieser arbeitsvollen Ruh,
Bruder, diesem bosheitsvollen Himmel
Schloß dein Auge sich auf ewig zu!

Stärker kann wohl der tiefe Widerspruch des Lebens, an dem die Denkkraft der Menschen schon so oft erlegen ist, nicht ausgesprochen werden. Noch hat er freilich auch den Glauben, daß einst diese qualvollen Rätsel sich lösen, nicht aufgegeben, wenn ihm auch die überlieferte Vorstellung von dem tatenlosen Genuß einer Seligkeit nicht mehr genügt.

Nicht in Welten, wie die Weisen träumen,
Auch nicht in des Pöbels Paradies,
Nicht in Himmeln, wie die Dichter reimen,
Aber wir ereilen dich gewiß.
Ob es wahr sei, was den Pilger freute,
Ob noch jenseits ein Gedanke sei,
Ob die Tugend übers Grab geleite,
Ob es alles eitle Phantasei:
Schon enthüllt sind dir die Rätsel alle!

ruft er dem geschiedenen Freunde zu.

Also, um es zusammenzufassen: In Schiller ist am Ende seiner Jugendentwicklung keine Spur von Ruhe, von innerer Harmonie, von Unbewußtheit und Naivität, von leichter Auffassung des Lebens, von harmloser Freude an der Erscheinung, von behaglichem Lebensgefühl; keine weiten und freien Blicke in die

Welt, in das Menschenherz; kein Naturgefühl und kein träumendes Leben in und mit der Natur — das alles, was Goethe im reichsten Maße besaß, mußte Schiller entbehren. Sein Wesen mußte eine ganz andere Richtung nehmen.

Wie verhält sich nun dieser innere Zustand, dieser innere Entwicklungsgang, zu der Aufgabe des Dichters? Gewiß kann man sagen, daß eine so frühe Entwicklung der inneren Gegensätze, des philosophischen Denkens, für den Dichter nicht wünschenswert ist. Gewiß hätten wir wünschen müssen, daß er statt der Wüste abstrakter Gedankengänge durch die lachenden Fluren eines farbenreichen Lebens geführt worden wäre. Gewiß war Shakespeare besser daran, der aus Wald und Wiesen in den Lärm der größten Stadt Europas geführt wurde. Wenn nur der ein Dichter ist, der die Welt mit einem stillen Auge spiegelt, der sie in klar geschauten Umrissen uns vor Augen führt, uns in Bildern ihre volle Wirklichkeit vortäuscht, so war Schiller bei der größten natürlichen Begabung nicht in der besten Verfassung zum Dichter. Er sah keine Bilder in der Welt, nicht der Zauber und Reiz der Erscheinung blendete ihn, nicht die feinen Verästelungen menschlichen Nervenlebens interessierten ihn, sondern nur die großen geistigen Gewalten, die die Welt zum Tummelplatz ihrer Kämpfe machen. Will er Gestalten zeichnen, so kann er sicher nicht die kleinen feinen, so unendlich reizenden Züge in der Natur sehen, die uns, wenn sie uns in der Dichtung ent-

gegentreten, so anmuten, so überraschen und wie Offenbarungen wirken, so etwa, wie das Goethesche:

> Bin doch ein arm unwissend Kind,
> Begreife nicht, was er an mir find't rc.

sondern er wird nur die großen Umrisse der Gestalten beachten. Lebendig kann er sie nur machen dadurch, daß er ihnen starke innere Gegensätze gibt, so wie er später der herrschsüchtigen kalten Elisabeth die kleine etwas sinnlich gefärbte Eitelkeit des Geliebtseinwollens, der warmfühlenden gütigen Maria die leidenschaftliche Natur, den rücksichtslosen Genußdrang; wie er dem edlen Karl Moor die Großmannssucht und Verschwendungssucht, dem Bösewicht Franz die angeborene Kraft des Intellekts gab. Ein Lyriker wird er kaum werden können, dazu ist er zu gewaltsam, ein Erzähler nicht, dazu ist er zu leidenschaftlich, dazu ist ihm die Welt zu problematisch. Nie wird er in Gefahr kommen, einen so undramatischen Helden zu wählen wie Goethe mit seinem Götz, einen Mann, der ganz mit sich einig, in ungebrochener ganzer Menschheit, eine ganze Natur, nur von dem Schicksal dahin und dorthin geworfen wird. Schillers Helden werden den großen Widerspruch der Welt in sich tragen, und sie werden ihr Schicksal selbst schaffen. Schuldlos werden sie gewiß nicht sein, wahrscheinlicher Empörer gegen göttliche und menschliche Ordnung, aber sie werden es aus großen Motiven sein, große Verbrecher, edle Verbrecher werden sich seinem Geist als der natürliche Stoff darbieten. Nicht in den be-

scheidenen Grenzen der Menschheit werden diese Gestalten gehen, nicht, wie Schiller sich ausdrückt, die Mittellinie zwischen Engel und Teufel finden, sondern sie werden sich im Guten und Bösen ins Riesenhafte verzerren. Aber sie werden uns interessieren, weil sie die Ideen in sich tragen, die die Menschheit immer bewegen werden, wie sie den Dichter bewegen: Freiheit, Wahrheit, Gerechtigkeit; was sie an Lebendigkeit verlieren, das werden sie an Größe und allgemein menschlicher und philosophischer Bedeutung gewinnen. Wenn sie ihre eigene Natur nicht imstande sind auszusprechen, so werden sie die des Dichters aussprechen und es wird eine tiefe, gründliche, eine feurige, begeisterte Seele in ihnen wohnen, wie in dem Dichter.

Nur Eine dichterische Form wird groß, lebendig, umfassend genug sein, um ein solches Leben auszudrücken, das Drama, bestimmter die Tragödie. Der Tod ist das Problem, das einen solchen Dichter heftig ergreift; der kämpfende Mensch und — der untergehende Mensch ist ihm der poetische Mensch; darin kommt die tiefe Verschattung seines Lebens zum Ausdruck. Die Welt ist dem Dichter problematisch geworden; er wird ihre Rätsel suchen, die ihn interessieren, ihre dunklen Schicksale, die seine Seele erschüttern. Da wird es ihm wohl sein, wo der Mensch seine Riesenkraft gegen das Schicksal aufbäumt, da wo die Schläge des Schicksals wie Hagel auf den Menschen prasseln und ihm sein Selbst nicht rauben können, wo er der Herr seines Schicksals wird, oder

auch da, wo er sein eigenes Schicksal wird, wo Reue und Selbstanklagen die Brust zerfleischen. „Meint ihr, ich werde zittern? Geister meiner Erwürgten, ich werde nicht zittern.“ „O über mich Narren, der ich wähnte, die Welt durch Greuel zu verschönern und die Gesetze durch Gesetzlosigkeit aufrecht zu erhalten!“ Das sind die Töne, die wir hier hören werden: alle Leidenschaft und auch aller tiefe Ernst sittlicher und religiöser Empfindung. Sicher wird ein Dichter, wie Schiller gebildet, manches zu sagen haben, was den ästhetischen Menschen in uns wenig interessiert, und er wird Schweres zu überwinden haben, ehe es ihm gelingt, zu einer reinen poetischen Weltanschauung zu gelangen, aber er wird im tiefsten Grund ein religiöser Dichter sein.

III.

Jugenddichtung.

Halten wir nun einen Augenblick inne, um das Gesagte an den Jugendgedichten, wie sie in der Anthologie von 1782 gesammelt sind, und an den ersten Dramen zu erproben. Schiller hat diese Anthologie „seinem Prinzipal", dem Tod, gewidmet, und die Widmung gehört zum Genialsten, was er in seiner Jugendkraft geschrieben hat. Sie zeigt, wie nahe seine Entwicklung ihn zu der in ganz besonderem Sinn modernen Stimmung, zum Humor, hingeführt hat, und daß auch das Talent des Humors in ihm lag. Hier sind Töne, die in der deutschen Literatur nicht oft erklungen sind und noch eine Zukunft haben, Töne, die vielleicht auch Schiller selbst, bei seinem tiefen Verständnis für die Komödie und für den poetischen Wert des Humors zu wunderbaren Werken hätten führen können, wenn nicht die tragische Stimmung zu mächtig in ihm gewesen wäre. Der Anfang lautet:

„Großmächtigster Czar alles Fleisches, allezeit Verminderer des Reichs, unergründlicher Nimmersatt in der ganzen

Natur! Mit untertänigstem Hautschauern unterfange ich mich, Deiner gefräßigen Majestät klappernde Phalanges (=Fingerknochen) zu küssen, und dieses Büchlein vor Deinem dürren Calcaneus(=Fersenbein) in Demut niederzulegen. Meine Vorgänger haben immer die Weise gehabt, ihre Sächlein und Päcklein ins Archiv der Ewigkeit transportieren zu lassen und nicht gedacht, daß sie Dir eben dadurch um so mehr das Maul darnach wässern machten, denn auch an Dir wird das Sprichwort nicht zum Lügner: Gestohlen Brot schmeckt gut. Nein! Dedizieren will ich Dir's lieber, so bin ich doch gewiß, daß Du's — weit weglegen werdest.

Doch Spaß beiseite! — Ich denke, wir zween kennen uns genauer denn nur vom Hörensagen. Einverleibt dem äskulapischen Orden, dem Erstgeborenen aus der Büchse der Pandora, der so alt ist als der Sündenfall, bin ich gestanden an Deinem Altare, habe, wie der Sohn Hamilkars den sieben Hügeln, geschworen unsterbliche Fehde Deiner Erbfeindin Natur, sie zu belagern mit Medikamenten Heereskraft, eine Wagenburg zu schlagen um die Stahlische[1]) Seele, aus dem Feld zu schlagen mit Sturm die Trotzige, die Deine Sporteln schmälert und deine Finanzen schwächt, und auf dem Wahlplatz des Archaeus(=Lebensgeist) hoch zu bäumen Deine mitternächtliche Kreuzstandarte. — Dafür nun (denn eine Ehre ist wert der Andern) wirst Du mir auswürken den köstlichen Talisman, der mich mit heiler Haut und ganzer Wolle am Galgen und Rade vorübergeleitet."

Aber nun die Gedichte selbst. Ein größerer Gegensatz läßt sich nicht denken, als die schönen volksliedmäßigen Jugendmelodien Goethes und diese gewaltsamen, dröhnenden Posaunenstöße eines über alle Schranken hinausstrebenden Genies.

---

[1]) Stahl, bekannter Mediziner um 1700.

Kleine Blumen, kleine Blätter
Streuen mir mit leichter Hand
Gute junge Frühlingsgötter
Tändelnd auf ein luftig Band.

So klingt es bei Goethe. Dagegen bei Schiller:

Ewig starr an deinem Mund zu hangen
Wer enthüllt mir dieses Glutverlangen?
Wer die Wollust, deinen Hauch zu tr nken,
In dein Wesen, wenn sich Blicke winken,
Sterbend zu versinken!

oder:

Laura! Über diese Welt zu flüchten
Wähn ich, mich im Himmelsmaienglanz zu lichten,
Wenn dein Blick in meine Blicke flimmt.
Ätherlüfte träum' ich einzusaugen,
Wenn mein Bild in deiner sanften Augen
Himmelblauem Spiegel schwimmt.

Leyerklang aus Paradiesesfernen,
Harfenschwung aus angenehmern Sternen
Ras' ich, in mein trunken Ohr zu ziehn.

In diesen wenigen Versen ist der Dichter über diese Welt geflüchtet, hat Himmelmaienglanz geschaut, Ätherlüfte eingesogen, hat das Wunder fertig gebracht, sich selbst im himmelblauem Spiegel von der Geliebten Auge schwimmen zu sehen; dann hat er noch aus dem Paradiese Leyerklang und von angenehmeren Sternen Harfentöne gehört, nein, nicht gehört, er hat gerast, diese Harfentöne einzuziehen. Und das alles, um zu sagen, daß ihn Laura glücklich macht. Wer glaubt daran? Es ist nichts als Phantasie, überhitzte Phanta-

sie, immer ins Unendliche schweifend, alle natürlichen Grenzen überfliegend. Während Goethe sachte auf einem gemalten bunten Bande verweilt, das er der Geliebten schenken will, irrt Schiller in alle Himmelsfernen. Während Goethe seine köstlichen Lieder immer von einem echten Augenblick tiefer, aber beruhigter Empfindung mit leichter Bewegung der Hand abpflückt, rast sich Schiller in wilde Begeisterung. „Phantasieen hat Schiller selbst einige von diesen Gedichten genannt, „Phantasie an Laura“, „Leichenphantasie“; und Phantasieen sind sie alle, Phantasieen vom Elysium, vom Tartarus, von der Allherrschaft der Liebe. Sie haben keine Beziehung auf Wirklichkeit, auf Anschauung und Erfahrung. Wie Klopstock seine Liebesgeschichten vor die Gottheit bringt, und zu Fanny, statt von Rosenkränzen und bräutlicher Wonne, oder von Enttäuschungen und Kälte des Herzens, von dem Tage spricht, wo beide auferstehen werden, so führt Schiller jeder Gedanke an Laura über die Welt des Wirklichen hinaus. Geschraubt bis zur Unerträglichkeit ist darum alles, und wenn's nicht auch einmal hieße: Träum' ich? Ist mein Auge trüber? u. s. w. so würde das Herz in der Anthologie, wie die Taube Noahs in der Wasserwüste, keinen Platz zum Ausruhen finden.

Nur da, wo sich der Dichter in eine fremde Situation hineinversetzt, die ihm Wirklichkeit und Kolorit gibt und ihn von den ausschweifenden Wegen der Phantasie ins Sinnliche und Konkrete herunter=

zieht, machen reinere Töne sich hörbar, und gelingt es dem Dichter, uns zu befriedigen. „Hektors Abschied", der Wechselgesang zwischen Brutus und Cäsar, werden ihren Platz im Herzen der Jugend bewahren. Der Mann, der so stark seinen Todesweg geht:

Kämpfend für den heilgen Herd der Götter
Fall ich . .

und seine Liebe als kostbares Kleinod, im Herzen verschlossen, in die Unterwelt hinunterträgt; der Mörder Cäsars, der noch dem Geiste des Gemordeten zürnt, wie er mit den „Schritten eines Niebesiegten" an dem Felsenhang der Unterweltsströme wandelt, das sind doch Gestalten, die man nie vergißt. Oder das Gemälde der Schlacht:

Vorüber an hohlen Totengesichtern
Niederjagt die Front der Major:
Halt!
Und Regimenter fesselt das starre Kommando —

welche malerische Darstellung des Tausende zu Lärm und Stille rufenden Kommandowortes, das wie ein Schlag hereinfährt; nachher das tiefe und heiße Bangen vor der Schlacht, die unheimliche Glut, die über ihr brütet, wie kraftvoll ist das in Wort und Rhythmus wiedergegeben!

Überhaupt kann niemand den überströmenden Reichtum von geistigen Interessen und mannigfachen Tönen verkennen, der sich in diesen Liedern bemerklich macht. Von dem Bauernständchen:

Mensch! ich bitte, guck heraus!
Klecken nicht zwo Stunden,
Steh ich so vor deinem Haus,
Steh ich mit den Hunden.
'S regnet was vom Himmel mag . . .

zu den Lauraliedern, von den Lauraliedern zu der „Schlacht“, von der Schlacht bis zu der „Unendlichkeit der Welt“, welch eine Fülle von Tönen! Gewiß fast alles grob, maßlos übertrieben, überschwänglich, aber doch nicht so, daß nicht auch der reifgewordene Schiller noch ein gut Teil hätte stehen lassen können. Und überall ist der Dramatiker zu spüren, alles ist voll Kraft und Leidenschaft, die Bilder kühn und teilweise hinreißend, die Gesinnung großartig und die Stimmung voll tief tragischer Accente. Merkwürdigerweise sind selbst diese Lieder nicht so veraltet, wie das meiste, was in jener Zeit gedichtet worden ist.

Es ist selbstverständlich, daß diese Vorzüge und Mängel sich in ähnlicher Weise auch in den ersten Tragödien Schillers finden. Aber sie sind hier in ganz anderer Weise verteilt. Die Vorzüge überwiegen weitaus die Mängel und während die Jugendgedichte wenige Menschen befriedigen werden, finden die Räuber ihren Weg noch immer zu jedem empfänglichen Herzen. Sie sind ihrer Wirkung auf dem Theater sicher, und diese Wirkung ist in ihrer Art vollkommen, erschütternd zugleich und erhebend, voll herber Tragik und voll der idealsten Versöhnung. Und das gilt auch von den andern Jugenddramen; jeder, der sie hört, fühlt

sich hingerissen und aufs lebhafteste bewegt. Trotzdem sind diese Dramen das Stichblatt für jeden Kritiker; unsere Literarhistoriker ermuntern schon den Knaben, an ihnen zum Ritter zu werden, so daß man in der Tat zuweilen den Eindruck bekommt, das Bewußtsein von ihrem einzigartigen Wert sei in Gefahr, verloren zu gehen.

Ich glaube, man muß sich dreierlei Dinge klar machen, um ihnen ganz gerecht zu werden. Einmal, daß jedes Kunstwerk seine eigene Seele hat, und daß man es nicht nach einem beliebigen ästhetischen Maßstabe, sondern bloß danach beurteilen darf, ob diese Seele eine edle, reine oder große ist, und ob es dem Dichter gelungen ist, sie voll zum Ausdruck zu bringen. Es gibt kein Kunstwerk, an dem man nicht Vieles auszusetzen finden könnte, wenn man dem Wahne huldigt, es müsse eine absolute Vollkommenheit haben. K. Ph. Moritz, der Freund Goethes, hat ein Büchlein über „die bildende Nachahmung des Schönen“ geschrieben, von dem sich später herausstellte, daß Goethe der Vater seiner Gedanken gewesen ist. Dort wird von einem Kunstwerk gesagt, daß es unter das bloß Nützliche herabsinke, wenn nur ein einziger Punkt zu seiner Vollendung fehle. Schiller empfand diese Äußerung mit Mißbehagen. Er war der bestimmten Ansicht, daß es in diesem Sinne überhaupt nichts Vollkommenes gebe und er hatte ganz Recht. Eben hatte er in seiner Kritik von Goethes Egmont gezeigt, daß auch Goethe nicht vollkommen war, nicht vollkommen

sein konnte. Gewiß, wenn Goethe im Egmont den frohen Soldatensinn zeigen wollte, der, gewohnt, mit dem Tod zu spielen, offenen Auges in den Tod hineintaumelt, so war es recht und billig, daß er ihm statt eines Weibes und einer großen Zahl von Kindern, die er in der Geschichte hatte, ein Liebchen an die Seite gab, als ein freundliches Mittel, um sich die Sorgen wegzuscherzen. Aber wenn er dann doch nicht vermeiden kann, nicht vermeiden will, auch von den Leiden des Volkes zu sprechen, das auf diesen Egmont als seinen Führer vertraut, so kann es nicht fehlen, daß das Tändeln Egmonts mit seiner Liebe einen Stich ins Armselige bekommt. Will man deswegen Klärchen entbehren? Ich glaube nicht. Der Charakter Egmonts ist die Seele des Stücks, an ihm festzuhalten, ihn stark und wohltätig zur Anschauung zu bringen, ist des Dichters Aufgabe — Fehler hat jede Dichtung, aber die Fehler müssen die Folge ihrer Schönheiten sein, und wir werden uns zufrieden geben.

So hören wir bei Schillers Jugenddramen oft darüber klagen, daß manches so schlecht motiviert sei, daß diese oder jene Gestalt, Szene, unnatürlich sei und derartiges. Mir fällt dabei eine Äußerung Schillers in den Briefen über Don Carlos ein. Da redet er davon, der Plan des Stückes habe verlangt, daß der Marquis Posa das uneingeschränkte Vertrauen des Königs davon trage; aber um diesen ungeheuren Zweck zu erreichen, habe ihm die Ökonomie des Stückes nur eine einzige Szene erlaubt. „Die Ökonomie des

Stückes erlaubte nur eine einzige Szene!“ Jede ausführlichere Motivierung hätte vielleicht das ganze Stück auseinandergerissen, die Handlung aufgehalten, die Blicke des Lesers und Hörers von dem Hauptzweck abgelenkt, die Absicht des Dichters verhüllt. In den Räubern, in Kabale und Liebe, wird geklagt, sei die Intrigue gar zu ärmlich. Daß der alte Moor dem plumpen Betrug mit dem gefälschten Briefe unterliege, daß er dem einen Sohn das Schicksal des andern in die Hände gebe, sei unmöglich; daß Ferdinand auf den erzwungenen Liebesbrief Luisens an den Hofmarschall von Kalb allen Glauben an die Geliebte verliere, könne niemand begreifen. Wir wollen die Unwahrscheinlichkeit unter normalen Umständen nicht leugnen, obwohl ich im Falle Ferdinands glaube, daß der Dichter zeigen wollte, wie in der Atmosphäre von Untreue und Schamlosigkeit, in der Ferdinand aufgewachsen ist, schließlich auch der beste Glaube an der Wurzel einen Schaden hat, daß Treue und Glauben in einer so verderbten Welt nicht bestehen können. Aber, hätte der Dichter eine besser vorbereitete, ausführlicher motivierte Intrigue an die Stelle der seinigen gesetzt, was wäre aus seinem Stück geworden? Welche Masse von gleichgültigeren oder etwa nur den Verstand interessierenden Nebenumständen hätten wir in den Kauf nehmen müssen auf Kosten der Hauptwirkung? Wenn es also dem Dichter gelungen ist, die tragische Wirkung, welche die Seele des Stückes ist, zu erreichen, so verzeihen

wir ihm gern Mängel, die uns nur der kalte Verstand, und in der Regel doch erst nachträglich zum Bewußtsein bringe. Denn — dies ist das zweite, was wir ins Auge fassen müssen, um Schillers Jugenddramen gerecht zu werden — sie sind Bühnenstücke, wollen gesehen, nicht bedachtsam gelesen werden, und verlassen sich durchaus auf die ungemeine Wirkung, welche die lebendige Wirklichkeit der Bühne hat, auf die sinnliche Macht des Eindrucks, die es leicht über die Bedenken des Verstandes davon trägt. Wir werden bei den späteren Dramen Schillers noch davon zu reden haben, daß man ein Bühnenstück anders beurteilen muß als ein Lesedrama, daß die Bühne Rechte, freilich auch Pflichten hat, die über die Sphäre der reinen Tragödie ebenso hinausgehen, wie diese schon über die Sphäre der Kunst hinausgeht.

Endlich müssen wir uns, worauf schon in der Einleitung hingewiesen wurde, klar machen, daß kein Dichter zugleich die Vorzüge der Jugend und der Reife haben kann, und daß wir die Mängel der Jugend mit ihren Vorzügen in den Kauf nehmen müssen. Ein dramatischer Dichter zu sein, ist eine andere Sache, als an seinem Schreibtisch jeden Tag sechs Stunden der analytischen Poesie widmen. Dieses Sichhineinversetzen in fremde Seelen, dieses Nachfühlen ihrer Leiden, diese Explosionen des Schmerzes, diese Paroxysmen der Leidenschaft verlangen eine Kraft des dichterischen Vermögens, aber auch eine Anstrengung des Willens, die wir nur der jugend-

lichen Natur im vollen Maße zutrauen können. Wenn die Seele matter geworden ist, die Leidenschaften sich beruhigt haben, nimmt der tragische Dichter die Kraft seiner Helden von dem Kapital der eigenen. Nicht umsonst sind Schiller und Shakespeare frühe dahingegangen! Der Jugend sind also hier Dinge möglich, die nur ihr gelingen!

Aus diesen Gründen ist es freilich unbestreitbar, daß alle Älteren unter uns manches an den Jugendstücken Schillers auszusetzen haben; denn sie haben die Mängel der Jugend an sich. Aber ebenso gewiß ist es, daß es ein Alter gibt, wo sie einen unbeschreiblichen Zauber ausüben und mit einer leidenschaftlichen Kraft auf unser Inneres wirken; daß diese Wirkung heute noch dieselbe ist wie vor hundert Jahren und vermutlich noch sehr lange dieselbe bleiben wird. Es liegen ja in der Jugendlichkeit der Stücke Fehler, Geschmacklosigkeiten und Roheiten mancher Art, Verzerrungen des Wirklichen, Unreife der Gedanken, Mangel an Lebenskenntnis, an Lebensweisheit. Aber es liegt auch ein Zauber darin. Welcher Zauber in diesem ersten frischen Blick in die Welt, diesem Staunen über die Wunder derselben, diesem frohen Kraftgefühl, diesem Wahn, sie mit der Glut des Herzens zu bewegen!

Wie sprang von frohem Mut beflügelt,
Beglückt in seines Traumes Wahn,
Von keiner Sorge noch gezügelt,
Der Jüngling in des Lebens Bahn!

Bis an des Äthers bleichste Sterne:
Erhob ihn der Entwürfe Flug,
Nichts war so hoch, nichts war so ferne,
Wohin ihr Flügel ihn nicht trug.

Sollte dieser Zustand nicht einem dichterischen Werk ein Licht verleihen, das viele Schatten aufwiegt? Fürwahr, es ist ganz sicher, daß Schiller gewisse Vorzüge, die er in den Räubern gehabt hat, später nie mehr erreichte. Er hat dafür anderes, in gewissem Sinne Höheres, eingetauscht, kein Zweifel; aber er erkauft dieses Höhere um den Preis der vollen leidenschaftlichen Kraft, die seine Jugendwerke auszeichnet. Wir wollen sie dahin setzen, wohin sie gehören, in einen Kreis junger Leute. Jedes Theaterstück hat sein natürliches Publikum, das sich der Dichter dazu denkt, denn die Aufführung ist keine bloße Kunstübung, sie ist eine öffentliche Feier. Der Theaterdichter hat immer etwas vom Prediger; er hat immer seine Gemeinde vor sich. Er dichtet nicht für sich, er dichtet für das Publikum. Goethe konnte darum kein Theaterdichter sein. Aber Schiller war es mit ganzer Seele. Alle Instinkte seiner Seele, die starken idealen Tendenzen, die Kraft der Sprache, alles drängte dahin, alles setzte ihn schon beim Dichten in lebendige Beziehung zu seiner Gemeinde. Wohl, die Gemeinde seiner Jugendwerke, das waren die wilden Jungen der Karlsakademie, die feurigen, strebsamen, aber gewaltsamen Geister, für die kein Ausdruck stark genug, kein Bild kühn genug, keine Emp-

findung zu ekelig und häßlich war. So wurden seine Jugendwerke. In allen seinen späteren Werken dichtet er nur für die Besten der Zeit, ein ideales Publikum; oder eine edle Frau, Don Carlos z. B. für Charlotte von Kalb. Mir scheint, daß man gar oft einen Kreis edler Frauen zu seinen Füßen sieht. Da bleibt er dann immer noch kühn im Gedanken, aber in der ganzen Gesinnung, Lebensauffassung, im Ton der Sprache wird seine sanfte Natur Meisterin, das was Charlotte von Lengefeld als Braut an ihm so geliebt hat, die Feinheit des Geistes, die er, wie sie sagt, unter den Männern, die sie kennen gelernt hat, am meisten besitze. Er ist in die Schule Tassos gegangen:

> Willst du genau erfahren, was sich ziemt,
> So frage nur bei edlen Frauen an.

Aber zu den Genossen seiner Jugend mußte er anders sprechen. Was hier vor allem not tat, das war Kraft. Und in dieser ungestümen Kraft müssen wir den Hauptvorzug von Schillers Jugendwerken sehen, darauf müssen wir sie prüfen. Wenn wir ihn irgendwo schwächlich und gewöhnlich finden, dann tadeln wir ihn; solange wir fühlen, daß eine kraftvolle Seele in seinen Worten und Gestalten steckt, daß sie uns bei aller ihrer Ungeheuerlichkeit hinreißen, trotz aller Einsprüche des Verstandes überzeugen, so lange halten wir dem Dichter die Auswüchse dieser Kraft zugut. Vergleichen wir ihn mit andern Dich-

tern der Sturm- und Drangperiode: das Thema der Räuber, der Bruderhaß, das Thema von Kabale und Liebe, das der Titel ausspricht, ist von vielen behandelt worden. Wir werden finden, bei jenen sind die Kraftausdrücke lächerliche Rodomontaden von Zwergen, bei Schiller sind sie das Geflüster von Riesen. Dieser Karl von Moor, anfangs nur ein Bild tollen, aber witzigen Jugendübermuts, wie wächst er innerlich, bis er über allem steht, auch über Galgen und Rad, bis er in jener wundervoll ergreifenden Schlußszene das Schwert der Gottheit, das er zu führen sich angemaßt hat, aus der Hand wirft und erkennt, welch ein Frevel es war, die Gesetze durch Gesetzlosigkeit aufrecht zu halten und mit seiner Pygmäenhand dem Schicksal in die Speichen seines Rads zu fallen.

Oder man muß auf den Dialog achten und sehen, wie die Antworten schlagen und treffen. „Ich komme . . ." — sagt Franz von Moor, — „Und wann gehst du wieder?" antwortet Amalia. „Ich bin sehr elend," seufzt die unglückliche Luise, während Ferdinand mit seinem fürchterlichen Entschluß auf der andern Seite steht, starr vor sich hin sehend. „Das könnte wahr sein", antwortet er ihr. „Schnell begann," erzählt Franz bei jenem entsetzlichen Traum, „die Wage zu klingen, zu donnern der Fels und die Stunden zogen vorüber, eine nach der andern, an der links hangenden Schale, und eine nach der andern warf eine Todsünde hinein . . ." „O Gott, vergeb

Euch", jammert Daniel. Franz: Das tat er nicht! „Seid auf Eurer Hut, Lavagna", warnt der Mohr den Fiesko, den er ermorden will. „Das bin ich wirklich." „Man hat nichts Gutes gegen Euch vor, Lavagna" . . . „Das seh' ich." Solche Dinge gelingen nur dem geborenen Dramatiker! Oder nehmen sie die Bildkraft der Sprache. „Meine Augenbrauen", sagt Franz von Moor, „sollen über Euch herhangen wie Gewitterwolken." „Da das schwarze Panier des Todes über ihm rauschte." „Ihr muß ich diesen Karl aus dem Herzen reißen, wenn auch ihr halbes Leben dran hängen bleiben sollte." „Aber soll er dir," berichtet einer der Räuber, „einen Landjunker schröpfen, der seine Bauern wie das Vieh abschindet, oder einen Schurken, der die Gesetze falschmünzt und das Auge der Gerechtigkeit übersilbert" u. s. w. „Wir könnten die vier Evangelisten aufs Maul schlagen, ließen unser Buch durch den Schinder verbrennen, und so ging's reißend ab." „Es war nur im Dampfe des Weins, und mein Herz hörte nicht, was meine Zunge prahlte." „Die rohen Kraftbrühen der Natur", sagt der Musikus Miller, „sind Ihrer Gnaden zartem Makronenmagen noch zu hart. Er muß sie erst in der höllischen Pestilenzküche der Belletristen künstlich aufkochen." Oder wer hat je etwas Majestätischeres in der Sprache gehört, als die Worte Karl von Moors an den Pater: „Nicht genug, jetzt will ich stolz reden. Geh hin und sag dem hochlöblichen Gericht, das über Leben und Tod würfelt: Ich bin kein Dieb, der sich

mit Schlaf und Mitternacht verschwört und auf der Leiter groß und herrisch tut. Was ich getan habe, werd' ich ohne Zweifel einmal im Schuldbuch des Himmels lesen. Aber mit seinen erbärmlichen Verwesern will ich kein Wort mehr verlieren! Sag ihnen: mein Handwerk ist Wiedervergeltung, Rache ist mein Gewerbe." Das ist die echte große Schillersprache. Schillers Sprache trifft, schlägt, sticht; sie kann auch schmeicheln: mit Recht hat er sich etwas darauf zugute getan, in welchen verschiedenen Tönen er seinen Franz sprechen läßt. Aber im ganzen ist die Sprache Ton, nicht Klang, machtvoll und laut, in allen starken Tönen tief und voll. Oder achten wir endlich auf die wilde Energie der Verstandslogik in den Monologen von Franz, die selbst über die Widernatürlichkeit dieses überschurkten Schurken hinwegtäuscht. „Gewissen! o ja freilich! Ein tüchtiger Lumpenmann, Sperlinge von den Kirschbäumen wegzuschrecken... Es ist jetzt Mode, Schnallen an den Beinkleidern zu tragen, womit man sie nach Belieben weiter oder enger schnürt. Wir wollen uns ein Gewissen nach der neuesten Fasson anmessen lassen, um es hübsch weiter aufzuschnallen, wie wir zulegen." „Blutliebe", räsonniert er: „possierlicher Schluß von der Nachbarschaft der Leiber auf die Harmonie der Geister, von ebenderselben Heimat auf ebendieselbe Empfindung, von einerlei Kost auf einerlei Neigung. Vaterliebe: Eitelkeit, die Schoßsünde aller Künstler, die sich in ihrem Werk kokettieren!" — Nein, man mag gegen

Franz sagen, was man will — unser Verstand wehrt sich gegen die Möglichkeit eines solchen Ungeheuers; es mag richtig sein, wenn Carlyle sagt, daß ein so hoch entwickelter Verstand schon aus Klugheit den Weg der Ehrlichkeit gehen würde — aber es ist ein Wunder der Dichtung, daß er uns durch die Energie, mit der er sich geltend macht, beinahe überzeugt. Wir bewundern seinen Geist auch noch in dem Augenblick, wo er dem Daniel jenen furchtbaren Traum vom jüngsten Gericht erzählt, eines der größten sprachlichen Meisterstücke in Schillers Dichtung, und wo er dem Diener den Degen in die Hand drückt, ihn von hinten zu durchbohren, „daß nicht diese Buben kommen und treiben ihren Spott aus mir.“

Man darf es glauben, daß solche Dinge nur dem jugendlichen Geist möglich sind. Es gehört dazu, daß der Dichter sich ganz in die Sache hineinlegt, daß er sozusagen seine Seele für sie verpfändet. Das läßt sich nicht behaglich am Schreibtisch machen, wie ich schon gesagt habe; dabei kann man nicht wie Zola seine regelmäßigen Dichterstunden haben. Es sind uns Schilderungen davon aufbehalten, wie Schiller in seinen jungen Jahren gedichtet hat, in der heftigsten Bewegung auf- und abrennend oder am Boden liegend und konvulsivisch zuckend. Eine nicht junge, nicht gesunde, zusammengehaltene Kraft würde dadurch vernichtet werden. Sehen wir doch unsere modernen Dramatiker an! Aber auch Goethe hat in der Zeit seines Verkehrs mit Schiller gesagt, daß er sich scheuen

müsse, eine Tragödie zu schreiben, da ihn die ungeheure Erregung innerlich zerstören würde.

Nun läßt sich allerdings nicht verkennen, Schiller hat in gewissem Sinn zuviel von seiner Seele hineingelegt. Ich kann das so ausdrücken: seine Personen sind zum Teil nicht nur diese und jene Menschen, sondern Dichter und Dichterinnen und zwar so, wie Schiller selbst war, voll jugendlichen Ungestüms, voll ungeheurer Bilder, voll überstiegener Phantasieen. Das bringt einen Zug von Unnatur in die Stücke. Aber so viel ich sehe, leiden darunter nicht alle Gestalten in gleichem Maße, sondern eigentlich nur diejenigen, die dem Herzen des Dichters am nächsten stehen, und vor allem die Frauengestalten, während sich bei andern doch auch eine überraschende Objektivität zeigt, die wiederum nur aus der Jugend des Dichters, aus der der Jugend eigenen ungebrochenen Freude an der Welt und an der dichterischen Tätigkeit selbst zu erklären ist. Sodann bemerke ich, daß in demselben Maße, in dem die Situation selbst groß und poetisch wird, die Sprache sich vereinfacht und oft zu einer wundervollen Knappheit sich herabmindert — man denke an die Schlußworte der Räuber und des Fiesko. Eine Szene aus Kabale und Liebe soll als Beispiel für diese Eigentümlichkeit dienen.

Der Musikus Miller hat von jeher als ein Prachtstück realistischer Zeichnung gegolten; ich möchte auch wissen, wie viel von dem Neueren in der Kunst, die sich mit besonderem Hochmut naturalistisch nennt

und auf Schiller herabsieht, damit verglichen werden könnte! Wir wollen ihn in der Szene sehen, wo der rauhe Mann die aus der Kirche zurückkehrende Tochter begrüßt. Eben hat man ihn mit seiner Frau zanken hören: „Scher dich zum Satan, infame Kupplerin! Ich werde sprechen, sprechen zu seiner Excellenz: Dero Herr Sohn haben ein Auge auf meine Tochter. Meine Tochter ist zu schlecht zu Dero Herrn Sohnes Frau, aber zu Dero Herrn Sohnes Hure ist meine Tochter zu kostbar und damit basta! Ich heiße Miller.“ Nun wird er beim Anblick der Tochter still und sanft. Der warme Ton, mit dem er sie empfängt: „Brav, meine Luise, freut mich, daß du so fleißig an deinen Schöpfer denkst, bleib immer so und sein Arm wird dich halten“, greift schon tief in die Seele. „O ich bin eine schwere Sünderin, Vater,“ antwortet Luise. — „War er da, Mutter?“ — Miller (traurig und ernsthaft): „Ich dachte, meine Luise hätte den Namen in der Kirche gelassen.“ „Ich habe keine Andacht mehr,“ sagt die Tochter — „ich fürchte . . . . doch,“ fügt sie hinzu, „wenn wir ihn über dem Gemälde vernachlässigen, findet sich ja der Künstler am feinsten gelobt“ u. s. w. Da bricht einen Augenblick die Ungeduld und der Ärger bei Miller aus, er wirft sich unmutig in einen Stuhl: „Da haben wir's, das ist die Frucht von dem gottlosen Lesen.“ Aber gleich nachher gewinnt es die Zärtlichkeit über den Ärger; er bedeckt das Gesicht und sagt: „Höre, Luise, das bissel Bodensatz meiner Jahre, ich gäb es hin, hättest

du den Major nie gesehen.“ Wie erschütternd wird da die ganze Tragik der Situation klar! Aber wie sie dann von der ersten Begegnung und der rasch aufkeimenden Liebe spricht: „Ich sah keine Welt mehr und doch besinn' ich mich, daß sie niemals so schön war. Ich wußte von keinem Gott mehr und doch hab ich ihn nie so geliebt,“ da eilt er auf sie zu, drückt sie wider seine Brust und ruft mit gebrochenem Herzen: „Luise — teures — herrliches Kind — nimm meinen alten mürben Kopf, nimm alles — alles! Den Major — Gott ist mein Zeuge — ich kann ihn dir nimmer geben.“ Schöneres kenne ich nicht im ganzen weiten Reiche der Poesie. Es ist ohne Schmuck und Phrase die lautere tiefe Lebenswahrheit. Kein Wort zu viel und zu wenig, alles aus den Tiefen echter Empfindung herausquellend.

Aber allerdings davon sticht die Redeweise Luisens stark ab. „Der Himmel und Ferdinand reißen an meiner blutenden Seele.“ Das mag noch hingehen, obwohl das „blutende“ besser wegbliebe. Aber dann heißt es: Dies bißchen Leben, dürfte ich es hinhauchen in ein leises schmeichelndes Lüftchen, sein Gesicht abzukühlen; — dies Blümchen Jugend — wäre es ein Veilchen, und er träte darauf und es dürfte bescheiden unter ihm sterben — damit genügte mir Vater! Wenn die Mücke in ihren Strahlen sich sonnt, kann sie das strafen, die stolze majestätische Sonne? . . . . Als ich ihn das erstemal sah und mir das Blut in die Wange stieg, froher jagten alle Pulse, jede Wallung

sprach, jeder Atem lispelte: „Er ist's! und mein Herz den immer Mangelnden erkannte, bekräftigte: er ist's und wie das alles wiederklang durch die ganze mitfreuende Welt! Damals — o damals ging in meiner Seele der erste Morgen auf.“

Das alles ist sicher nicht gesprochen, wie ein junges Mädchen aus dem Bürgerstand spricht, auch wenn sie die Nahrung für ihren Geist aus „der höllischen Garküche der Belletristen“ geholt hat. Es ist gesprochen, so wie der Dichter selbst spricht; sie spricht als Dichterin, nicht als Kind ihres Vaters; sie sagt die Sachen nicht wahr sondern schön, nicht natürlich sondern gekünstelt. Vielleicht allerdings wollte der Dichter uns zeigen, daß sie, echt weiblich, sich nach dem Geliebten gebildet hat, und ihr Geliebter, das ist ja der Dichter selbst.

Ehe ich nun zu einer Besprechung der einzelnen Dramen übergehe, schicke ich einige Worte über die Frage voraus, ob Schiller als realistischer oder idealistischer Dichter zu bezeichnen sei. Man pflegt das letztere zu sagen, und wenn man nichts damit sagen will, als daß alle Dichtungen Schillers aus der lebendigen Kraft des Ideals hervorgegangen sind, so hat das ja auch gar kein Bedenken. Denn, wie ich in der Einleitung hervorgehoben habe: was den Dichter begeistert und bewegt hat, das ist in der Tat das Ideal. Aber so ist es ja in gewissem Sinn auch bei jeder anderen großen Dichtung, auch bei der Goethes, und wir können darin kein unterscheidendes

Merkmal Schillers finden. Bei ihm kommt ja dann allerdings noch hinzu das tiefe Gefühl von dem Widerspruch des Ideals mit der Wirklichkeit und seine lebendige Parteinahme für das Ideal; das ergibt eine ideale Großheit der Gesinnung, die überall aus Schillers Dramen leuchtet, und auch in diesem Sinne mag er wohl ein idealistischer Dichter heißen.

Aber nun denkt man, wenn man Schiller einen idealistischen Dichter nennt, weiter daran, daß, wie man sagt, Schillers Charaktere etwas Typisches haben, daß ihre Äußerungen nicht so ganz ins Individuelle herausgearbeitet sind wie etwa die Shakespeares, sofern die gleichmäßige Größe der Sprache in der Tat einen Schimmer über sie legt, der die individuellen Züge etwas verschwinden läßt. Und hier, scheint mir, macht sich schon ein Mißverständnis bemerklich. Der sprachliche Ausdruck ist nicht das einzige Mittel, um Gestalten zu individualisieren; es gibt noch tiefere und innerlichere, vor allem das, daß die Gestalten in ihrer geschichtlichen Bedingtheit fühlbar gemacht werden und an ganz konkreten Voraussetzungen hängen. In diesem Fall werden sie dann z. B. häufig widersprechende Züge in sich enthalten, durch einzelne Momente und Situationen bedingt sein und in ganz verschiedenen Tönen schillern. Das ist, wie Otto Ludwig in seiner Kritik der Schillerschen Dramen richtig gesehen hat, bei Schiller überall der Fall, und diese Eigentümlichkeit gibt den Charakteren vielfach etwas Irrationales und Realistisches, das

viel tiefer liegt, als die Individualisierung des sprachlichen Ausdrucks. Otto Ludwig hat nur etwas Tadelnswertes darin gesehen, daß z. B. Wallenstein in diesem Sinn eine ganz, wie er sagt, „empirische" Figur ist, und hat ihm die typische Natur der Shakespeareschen Charaktere entgegengesetzt. Aber er verkennt, daß diese Art der Charakterzeichnung bei Schiller nur die natürliche Folge von dem großen allgemeinen Zug zu ganz konkreter, geschichtlicher Wirklichkeit ist, diesem tief realistischen Zug, der überall bei Schiller zutage tritt, und der wiederum selbst als die Folge seiner tragischen Weltanschauung betrachtet werden muß.

Wenn nämlich das Weltproblem, wie in den Dramen Schillers ernsthaft, ja prinzipiell aufgeworfen wird, dann ist es auch die Welt, die darauf Antwort geben muß. Es tritt ein strengeres Bedürfnis nach Wirklichkeit in die Dichtung ein, denn es muß der Eindruck erweckt werden, daß das, was dargestellt wird, nicht bloß möglich, sondern wirklich ist. Schiller hätte das Höchste, was er sagen wollte, nie in einem Sagenbild voll Romantik, wie der Faust es ist, ausdrücken können; die Märchenstimmung, die darin herrschen muß, wäre seiner ganzen Natur zuwider gewesen. Er brauchte die konkrete wirkliche Welt. Daher diese bestimmten, einzelnen, höchst charakteristischen, an Leben, Gegenwart, Wirklichkeit sogar durch ihren tendenziösen Einschlag erinnernden Stoffe, die er behandelt; daher dieser im vollen Sinn geschichtliche Zug, den seine Dichtung annimmt. Selbst wo

er einen Stoff erdichtet, wie in der Braut von Messina, gibt er ihm geschichtliche Interessen (wie hier den Gegensatz der Eroberer und der Unterdrückten) zum Hintergrund; wo er solche reelle konkrete Verhältnisse nicht hat (wie im Menschenfeind), erliegt er an dem Stoffe. Dieser Einschlag von wirklichem Weltwesen gibt seiner Dichtung einen so ausgesprochen realistischen Zug, daß dagegen Goethes ganze Dichtung wie eine ideale Traumwelt erscheint; und diesen realistischen Zug muß man jedenfalls sorgfältig erwägen, wenn man Schiller wegen der geschilderten sozialen und idealen Motive seiner Dichtung einen Idealisten zu nennen in Versuchung kommt.

Es ergibt sich nun daraus auch, daß Schillers Dichtung in weit höherem Maße als die Goethes auch überall angeregt wird durch die wirkliche Welt außer ihm. Man denke nur daran, wie Goethe, als er das größte Ereignis der Zeit, die französische Revolution, in einer großen Dichtung darzustellen unternahm, sie alles bestimmt Geschichtlichen, alles Zufälligen entkleidete und rein ins Typisch-Allgemeine erhob. Schillers Wesen besteht dagegen gerade darin, daß er die ganze farbige und zufällige geschichtliche Wirklichkeit in die Dichtung hineinzuarbeiten sucht. Beim Fiesko, beim Carlos und vollends bei den späteren Werken kennen wir die Quellen, die er benützt hat, wir wissen, was er für Bücher gelesen, wie sorgfältig er sie gelesen, wie er aus diesen Büchern eine Reihe von Zügen entnommen hat, die dazu dienen,

die Sache zu beleben, sie anschaulich zu machen, ihr ein Lokalkolorit und eine geschichtliche Bedingtheit zu geben. Wir sehen im Fiesko Genua aus dem Meer aufsteigen, wir lernen den Hafen kennen, die Tore, die engen Gassen, die Paläste mit ihren Höfen, den Streit der französischen und der kaiserlichen Partei, den Charakter eines schwelgerischen und stolzen Adels, wie ihn eine solche Republik entwickelt u. s. f. Im Carlos sehen wir die spanische Grandezza, die Etikette am Hofe, den grausamen Mißbrauch der Religion, die Autodafés, wir hören die Guitarre klimpern und blicken tief in die Schleichwege der Hofintriguen u. s. w. Carlyle hat den Don Carlos mit Maffeis Filippo verglichen, der dasselbe Thema behandelt: das, sagt er, ist ein Stück, das in der ganzen Welt spielen kann, aber Schillers Don Carlos spielt in Spanien. Die Geschichte lieferte ihm ja auch mannigfache einzelne Züge. Wie vortrefflich hat er nur das überlieferte Wort Philipps an den Herzog von Medina Sidonia: Ich habe Sie gegen Menschen und nicht gegen Stürme und Klippen gesandt, dazu benützt, um uns Philipp menschlich näher zu bringen!

Ich will nun hier, wie bei Goethe[1]), den Versuch machen, statt das fertige Dichtwerk zu erklären, das Werden desselben im Geiste des Dichters psychologisch nachzuerleben. Gewiß gehört es zum Interessantesten, wenn wir die Stoffe kennen, die einen

---

[1]) Diez, Goethe, S. 81 und sonst.

Dichter angeregt haben, zu verfolgen, wie sich aus ihnen die Dichtung gestaltet hat.

Der Stoff der Räuber stammt nach sicheren Angaben aus einer Erzählung, die Schubart in Haugs „Schwäbischem Magazin" veröffentlicht hat. Ein Edelmann, sagt sie uns, besaß zwei Söhne, verschieden wie die im Gleichnis vom verlorenen Sohn.

„Der jüngere, Wilhelm, war fromm, wenigstens betete er, so oft man das haben wollte, war streng gegen sich selber und andere, wenn sie nicht gut handelten, war der gehorsamste Sohn seines Vaters, der emsigste Schüler seines Hofmeisters, der ein Zelot war, und ein misanthropischer Verehrer der Ordnung und Ökonomie. — Karl hingegen war völlig das Gegenteil seines Bruders. Er war offen, ohne Verstellung, voll Feuer, lustig, zuweilen unfleißig, machte seinen Eltern und seinen Lehrern durch manchen jugendlichen Streich Verdruß und empfahl sich durch nichts als seinen Kopf und sein Herz. Dieses machte ihn zwar zum Liebling des Hausgesindes und des ganzen Dorfes, aber schwärzte ihn an in den Augen seines katonischen Bruders und seines zelotischen Lehrmeisters, der oft vor Unmut über Karls Mutwillen fast in Galle erstickte."

Auf dem Gymnasium, auf der Universität entwickeln sich diese Charaktere weiter, Karl macht Schulden, hat ein unglückliches Duell, muß bei Nacht und Nebel fliehen — und nun, sagt der Erzähler, „liegt die weite Welt vor ihm, eine pfadlose Nacht." Er wird Soldat, verwundet in der Schlacht bei Freiberg. Von Reue zerrissen, schreibt er an seinen Vater, Wilhelm unterschlägt den Brief. Durch den Frieden in neue Not versenkt, tritt Karl als Knecht bei einem Bauern anderthalb Stunden von dem Rittersitz seines

Vaters ein. Er führt dort den Namen des „guten Hansen“. Da wird er Zeuge davon, wie sein Bruder Wilhelm den greisen Vater im Walde von Mördern überfallen läßt und rettet ihn. Der Vater findet den „verlorenen“ Sohn in dem Augenblick als seinen Retter wieder, wo er den „frommen“ Sohn als seinen Mörder erkennt.

Diese Geschichte von den beiden ungleichen Söhnen hat Schubart erzählt, um zu zeigen, daß auch das Schwabenland, daß auch die Gegenwart nicht leer sei von außerordentlichen Empfindungen, starken Leidenschaften, daß es also nicht nötig sei, die Stoffe der Tragödien im Altertum zu suchen. Das Interesse liegt dabei offenbar auf dem bösen Sohne, der zum Vatermörder wird. Vatermord, ein ungeheures Thema für die Tragödie! Wie müssen die Leidenschaften in einem Menschen sieden, bis der erste Gegenstand der Verehrung, den wir im Leben kennen lernen, zu einem Gegenstand des Hasses wird! So hat das Altertum das Thema des Muttermords immer und immer wieder behandelt, und noch neuerdings hat man an demselben Stoffe versucht, das Thema wieder lebendig zu machen[1]). Sicher hat der Vatermord auch Schiller an der Geschichte interessiert; aber sicher hat er ihn nicht als die Hauptsache empfunden. Denn sonst würde sein Drama wenigstens einen Versuch machen, zu zeigen, wie ein Mensch zum Vatermörder werden kann, so

[1]) Hoffmannstal, Elektra.

wie Shakespeares Othello zeigt, wie ein Mensch zum Mörder eines geliebten Weibes werden kann. Offenbar war Schillers Phantasie viel stärker angezogen von dem andern Bruder, dem Libertiner, dem Flüchtling, dem Soldaten, dem guten Hansen, dem Retter des Vaters, kurz dem, der alle Untugenden der Jugend: Leichtsinn, Ungestüm, Zorn, aber auch alle Tugenden derselben, Warmherzigkeit, kindliche Liebesfähigkeit, unbeugsamen Mut, besitzt. Hier war ein Charakter, wie ihn Schiller brauchen konnte: Eigenschaften, die Begeisterung und Liebe erwecken — und als Gegensatz dazu, um den Charakter lebendig zu machen, Sinnlichkeit, Leichtsinn, tolles Treiben, Uebermut. Kurz, die Räuber waren für Schiller zuerst die Tragödie Karl v. Moor. Da sehen wir nun, wie der Mensch hereinwirkt in das dichterische Schaffen. Schiller wählt sich aus dem gegebenen Stoff den Helden, der ihm entspricht, den er lieben, bewundern kann, der gesinnt ist, wie er gesinnt ist. Der bloße Dichter hätte vielleicht Franz zu seinem Gegenstand gemacht, denn er enthält mehr starkes und rätselvolles Leben.

Aber nun bemerken wir, daß der Dichter durch die Wahl Karls zum Helden in eine Schwierigkeit versetzt wird. Karl ist in der Erzählung Schubarts eigentlich kein dramatischer Held. Er ist nur ein Bursche, der vom Schicksal umhergeworfen, von den Umständen zu dem und jenem getrieben wird. So wird auch Franz eigentlich durch den Zufall, der ihm den Brief seines Bruders in die Hände spielt, ver=

anlaßt, ihn zu unterschlagen und zum Verräter an seinem Bruder zu werden. Ein dramatischer Held aber muß der Schmied seines Schicksals sein. Karl von Moor muß ein tätiger Held werden. Eine Tat bot sich ihm dar, lag ihm nahe: Rache zu üben für das, was an ihm gesündigt wurde. Unsere Sympathie wird ihm dabei folgen, denn wir fühlen, daß ihm trotz seiner leichtsinnigen Jugendstreiche übel mitgespielt worden ist, daß er nicht verdient hat, als ein Verbrecher gebrandmarkt, aus dem Haus und Herzen seines Vaters verstoßen zu werden.

Dies ist nun der Punkt, wo in Schiller das polemische Interesse an der Zeit und zugleich die tragische Weltanschauung, das religiöse Zentrum seines Wesens, wirksam wird. Gegen wen soll die Rache gewendet werden? Sie kann es nicht gegen den Bruder, den eigentlich Schuldigen, weil ihn Karl nicht als den Schuldigen kennt; nicht gegen den Vater, der durch den im Grunde guten und edeln Sinn des Sohnes geschützt ist. So muß sich die Rache verallgemeinern. Sie muß sich gegen die Menschennatur richten, die in dem Vater gesündigt hat, gegen die Gesellschaft, die den starken jugendlichen Geist nicht ertragen kann, aber den gesetzmäßigen Bösewicht duldet, gegen die Ordnung des Staates, die den Unglücklichen gebrandmarkt und ausgestoßen hat. Jetzt wird Karl tätig, er wird ein Räuber, indem er gegen die verlotterte Zeit zu dem Urzustand der Menschheit, zu dem Zustand der Gewalt zurückkehrt. Die harm=

lose Erzählung Schubarts bekommt einen ganz neuen Mittelpunkt. Die Räuber werden aus ihr. Damit dringt herein die ganze blutige Anklage, die das Stück gegen das Jahrhundert schleudert, gegen das tintenklecksende Säkulum, gegen das schlappe Kastratenjahrhundert, gegen die Ärmlichkeit des Gesetzes, das zum Schneckengang verdorben hat, was in der Freiheit Adlerflug geworden wäre, gegen die bestochenen Richter, gegen die Bauernschinder, gegen die Pfaffen, die auf offener Kanzel über den Verfall der Inquisition weinen, gegen die Minister, die sich aus dem Pöbelstaub in die Gunst des Fürsten emporgeschmeichelt haben und den Fall ihres Vorgängers zum Schemel ihrer Hoheit gemacht haben, gegen die Heuchelei, die am Altare die Wucherzinsen berechnet, die in Ohnmacht fällt, wenn sie eine Gans bluten sieht und in die Hände klatscht, wenn der Nebenbuhler bankerott von der Börse geht. Der Gegensatz der beiden Brüder wird nun mehr als ein feiner dichterischer Kontrast, er wird der Gegensatz zweier Zeiten, der alten, gekünstelten, heuchlerischen und der neuen, freien, starken, gewalttätigen, aber auch wahrhaftigen, welche die jungen Leute von damals träumten. Noch ein Gegensatz liegt darin: Karl, der von der Gesellschaft ausgestoßene, wird der Mann der Freiheit, der Vogelfreie und seine Gesellen werden wieder Naturfreie, welche sich der Gesellschaft als gleichberechtigt gegenüber stellen. Franz bekommt damit tiefe Töne, die vom Haß „in tyrannos“ gefärbt sind: „Mein Vater,

sagt er, überzuckerte seine Forderungen, schuf sein Gebiet zu einem Familienzirkel um, saß liebreich lächelnd am Tor und grüßte sie Brüder und Kinder. Meine Augenbrauen sollen über euch herhangen wie Gewitterwolken, mein herrischer Name schweben wie ein drohender Komet über den Gebirgen, meine Stirne soll euer Wetterglas sein. Er streichelte und koste den Nacken, der gegen ihn störrisch zurückschlug. Streicheln und Kosen ist meine Sache nicht. Ich will euch die zackigen Sporen ins Fleisch hauen und die scharfe Geißel versuchen. In meinem Gebiet soll's soweit kommen, daß Kartoffeln und Dünnbier ein Traktament für Festtage werden und wehe dem, der mir mit vollen feurigen Backen unter die Augen tritt. Blässe der Armut und der kleinlichen Furcht sind meine Leibfarben, in diese Livree will ich euch kleiden." Dieser alten Zeit also stellt der Dichter die neue entgegen, die mit viel Leidenschaft, viel Unordnung, viel Unsittlichkeit oder wenigstens Bekämpfung der Sitte, aber auch mit viel ungestümer ehrlicher Kraft, Offenheit, Wahrheitsliebe die erstarrten Formen der alten Welt zu sprengen trachtete.

Jetzt ist der große tragische Zwiespalt da. Unser Herz, mit dem Unglücklichen und Verstoßenen empfindend, fühlt sich in seinen Rachedurst hinein; er ist auch für uns trotz aller seiner wilden Streiche der höhere und bessere Mensch, sein Streben echt, und an sich, seinen Zielen nach, berechtigt. Aber unsre Vernunft, unser sittlicher Instinkt erkennt ebenso das

Verwerfliche seiner Handlungsweise, ein Bangen ergreift uns für den Mann, der so den Boden der Ordnung unter den Füßen verliert. Wir ahnen es voraus, er werde einst erkennen müssen, daß zwei Menschen wie er den ganzen Bau der sittlichen Welt zerstören würden. Dann löst sich unser Herz von ihm, und wir opfern den Mann der Leidenschaft auf dem Altare der Gerechtigkeit jenen idealen Mächten, die die Welt beherrschen. Sie sind gerechtfertigt vor unseren Augen und stehen in unserer Seele unantastbar in ihrer ewigen Würde: religiöse Kunst.

Zwei Bemerkungen drängen sich hier auf. Daß der Gegensatz der beiden Brüder tendenziös zu dem Gegensatz der neuen und alten Zeit erweitert, daß Karl Moor Repräsentant eines großen allgemeinen Strebens der Zeit wird, diese Verallgemeinerung bloß persönlicher Schicksale ist bis zum Carlos das Charakteristische von Schillers Dramen. Goethe dagegen, wie lebhaft er auch an den rein geistigen Bewegungen der Zeit teilnahm, hat das vollständig vermieden. Wie nahe lag es z. B. im Götz oder vollends im Werther, die poetischen Motive zu einer Kritik der Gegenwart zu verwenden! Aber wir finden, wie schon gesagt, nichts dergleichen. Höchst charakteristisch ist es z. B., wie Goethe im Werther das Motiv des Standeshochmuts, der Werther beleidigt, so sorgfältig in den Hintergrund gestellt und bei der Gelegenheit mehr Werther als die Gesellschaft belastet hat. Durch diese Vermeidung polemischer Accente sind Goethes

Werke über ihre Zeit hinausgehoben und haben etwas Ewiges in sich. Das ist unbedingt ein Vorzug für die rein dichterische Wirkung. Aber ob es, rein allgemein, an dem Maße der Menschheit gemessen, ein Vorzug ist, kann doch gefragt werden. Goethe blieb dann auch in seinem Leben zu sehr Dichter; zu sehr Dichter, um auch nur die Leiden seines von der Fremdherrschaft geknechteten Volkes, den mächtigen Aufschwung der Befreiungskriege in lebendigem Anteil mitzufühlen. Bei Schiller ist das Umgekehrte der Fall; er blieb auch als Dichter zu sehr Mensch, um seinen Anteil an den großen Interessen der Zeit verbergen zu können. Bei Goethe ist es so: was dem Dichter zuwächst, geht dem Menschen ab, bei Schiller wächst, was dem Dichter abgeht, dem Menschen zu. Ist es leicht, hier zu wählen? Ich glaube, es ist hier eine Antinomie, und die Urteile werden immer verschieden bleiben.

Aber, zum zweiten, wenn Schiller sich von Tendenz nicht frei hält, so wußte er, daß er die Aufgabe hatte, diese Tendenz durch eine gewaltige Anstrengung dichterisch zu vernichten, wenn sein Werk ein Kunstwerk bleiben sollte. Sein ganzes Herz hängt gewiß an Karl Moor, aber das hindert ihn in keiner Weise, ihm schließlich Unrecht zu geben und so das Gemüt für die reine Andacht der Betrachtung der Weltgeschicke freizumachen. Die religiöse Scheu vor dem Recht des Idealen kommt der Kunst zu Hilfe. Recht behält Karl Moor nicht einmal vor sich selbst. So

stark ist in Schiller das Bewußtsein, daß es ewige Ordnungen gibt, die nicht ungestraft beleidigt werden dürfen, daß er ein geradezu gräßliches Schicksal über seinen Räuber hereinruft. Die Kunde, daß er nicht der Wirkung des eigenen Leichtsinns auf das Herz des Vaters, sondern nur dem bübischen Betrug des Bruders seine Verstoßung zuzuschreiben hat, daß er gemordet hat um eines Wahnes willen, daß er die Natur aufgegeben hat, obwohl sie ihn nicht aufgegeben hatte, wirkt schon gräßlich genug. Dann der eben gerettete Vater durch die Erkenntnis, daß der wiedergefundene Sohn der Hauptmann von Räubern ist, getötet; schließlich auch noch Amalie in das Mordgeschick verflochten, in dem Augenblick, wo ihr Herz ihn freispricht, und eine Ahnung von neuem, reinerem Leben in ihm auftaucht! Wer empfindet nicht die unaussprechliche Tragik dieses Ausgangs, wer nicht die Größe des Geistes, den kein Schicksal vernichten kann, wenn er dann hingeht, um den Kopf des großen Räubers, auf den tausend Louisdors gesetzt sind, dem armen Taglöhner zum fürstlichen Geschenk zu bringen. Ich bin gewiß, die Poesie enthält wenig Größeres im Gebiet der Tragödie. Nicht bloß durch die Gewalt seiner Sprache, durch die Wucht geistiger Interessen, durch den Adel der Gesinnung, durch die philosophische Tiefe, ragen die Räuber vor den ähnlichen Werken der Zeit hervor, sondern vor allem durch ihre innerste Seele, die Echtheit, Reinheit und Gewalt ihrer tragischen Empfindung.

Versuchen wir nun auch das zum Ausdruck zu bringen, was der tiefste Grund der Tragik in den Räubern ist, so können wir sagen: die Räuber sind die mit der vollen Kraft des jugendlichen Geistes vorgetragene Tragödie des jugendlichen Geistes selbst. Denn das Jugendliche ist's, an dem Karl Moor zu grunde geht; die herrlichen Vorzüge der Jugend selbst werden ihm zu Fallstricken. Leidenschaftliche Kraft, der Übermut, der keine Schranken kennt, den wir an der Jugend so lieben, und der die Bürgschaft einer kräftigen und gesunden Entwicklung ist, bringt ihn in Konflikt mit den Lebensordnungen, die ihn umgeben, und untergräbt seine Stellung in der bürgerlichen Gesellschaft. Kameradschaftsgefühle, Freundschaftsgefühle, die mit dem ästhetischen Sinn der Jugend für das Bedeutende und Charaktervolle auch einen Spiegelberg verklären, reißen ihn weiter auf dieser Bahn; der Drang, sich hervorzutun, sich auszuzeichnen, von sich reden zu machen, der doch der Jugend nicht ohne Grund verliehen ist, veranlaßt ihn zu gefährlichen Herausforderungen der bürgerlichen Ordnung; die Gleichgültigkeit gegen den Besitz, die der Jugend so wohl ansteht, gibt ihn in die Hände der Wucherer und macht seine Lage unhaltbar; der ehrliche Enthusiasmus der Jugend, Erinnerung an die Liebe des Vaters, die Liebe der Braut, lassen ihn plötzlich inne halten auf dem Weg; „er will sich aufmachen, und zu seinem Vater gehen“. Da kommt der abweisende Brief. Man sagt, wie töricht, daß er

sich täuschen läßt. Ja wie töricht! Aber auch wie — jugendlich! Und wie jugendlich die Verallgemeinerung, mit der er nun aus der herben Erfahrung die Verachtung und den Haß des ganzen Menschengeschlechts saugt!

Noch größer war bei Fiesko die Gefahr für Schiller, aus der Bahn warmer dichterischer Interessen in die kalte Atmosphäre politischer Tendenzen zu geraten. Schiller hat das Stück ein republikanisches Trauerspiel genannt, und als die Mannheimer es nicht so gut aufnahmen, wie einst die Räuber, schrieb er an seinen Freund Reinwald, den Fiesko habe das Publikum nicht verstanden, „republikanische Freiheit ist hier zu Land ein Schall ohne Bedeutung, ein leerer Name. In den Adern der Pfälzer fließt kein römisch Blut.“ Es war ihm also sicher darum zu tun, den Zauber, der in den republikanischen Ideen liegt und lag, für die Wirkung seines Dramas auszunützen. Damals war das ein aussichtsreicheres Unternehmen als heutzutage, wo uns die Erfahrung gelehrt hat, daß die Menschheit immer ihre Tyrannen haben wird, wie es auch mit der Staatsverfassung bestellt sein mag. Nun ist es ganz klar, daß eine solche Wirkung in der Dichtung unecht ist, daß sie nicht poetischer Art ist, und an Stelle der künstlerischen Freude, mit der wir ein Werk genießen sollen, eine andere setzt, Freude an der Freiheit, Freude an unsren Parteibestrebungen. Ganz ähnlich sind ja die patriotischen Gedichte; Freude an dem Vaterlande muß oft den dichterischen Eindruck ersetzen.

Der Fiesko ist mir nun deswegen immer besonders merkwürdig gewesen, weil er deutlicher als alle andern Werke Schillers zeigt, wie es der Dichter in Schiller über den Politiker gewinnt. Schon das Personenverzeichnis, das dem Stück vorgesetzt ist, steht in einem sonderbaren Widerspruch zu dem Titel „ein republikanisches Trauerspiel“. Einer der Republikaner und Verschwörer hat die Bezeichnung „hagerer Wollüstling“, ein anderer wird ausdrücklich als ein „gewöhnlicher Mensch“ bezeichnet; wir erfahren nachher im Stücke selbst, daß die Umwälzung ihm nur dazu dienen soll, seine zerrütteten Finanzen wiederherzustellen. Drei andre heißen nur so im allgemeinen „Mißvergnügte“: eine nicht besonders achtungsvolle Bezeichnung für einen Politiker. Da ist also zum Voraus keine Rede davon, daß alles Licht auf die Republikaner, aller Schatten auf die Gegner der Republik fallen könnte, wie es bei einem gewöhnlichen Tendenzstück der Fall wäre und einem eigentlichen Tendenzdichter nahe läge. Selbst der tüchtigste unter den Verschworenen, Verrina, er weiß einen Tyrannen — nicht zu stürzen sondern nur zu ermorden; aber die Republik weiß er weder zu erhalten, noch zu gründen; er stürzt Fiesko ins Meer und — geht zum Doria. So ist auf der andern Seite dieser Doria als eine durchaus edle, ja fast als die größte Figur des Stückes behandelt. Er übertrifft beinahe Fiesko selbst an Großherzigkeit. Wie ihm der Mohr die ganze Verschwörung Fieskos verrät, liefert er ihn

mit ein paar freundlichen Zeilen in die Hände des Fiesko: „ich werde heute Nacht ohne Leibwache schlafen“; und wie ihn Fiesko, ungern übertroffen an Großmut, verkleidet warnt, ruft er ihm zu: „Armer Spötter, hast du nie gehört, daß Andreas Doria achtzig ist und Genua — glücklich?“ Wahrlich, hätte nicht in der Zeichnung von Dorias Neffen Gianettino wirklich der Tyrannenhaß den Pinsel geführt, das Stück sähe recht wie eine Satire auf republikanische Ideale aus! Aber da wenigstens wird gezeigt, daß, wenn es nicht besonders schlimm ist, die Herrschaft zu erwerben, es doch recht gefährlich für den Charakter wird, sie durch Erbschaft zu erlangen, und daß die Macht in einem solchen Falle ihren Mißbrauch im Schoße trägt. Doch, was das Stück uns lehrt, ist nach allem Gesagten nicht: statt des Herrschers die Republik, sondern: statt des schlechten Herrschers den rechten, statt des eingesetzten Herrschers den geborenen.

Denn das ist Fiesko nach der offenbaren Absicht des Dichters. Überlegen wir uns, was Schiller an dem Stoffe anziehen konnte. Das Ende des geschichtlichen Fiesko hat ja etwas Tragisches: nach einer mit unerhörter Kunst geleiteten Verschwörung, in dem Augenblick, wo ihre reife Frucht dem Verschwörer wie von selbst in den Schoß fällt, wo Genua seinem neuen Herrscher zu Füßen liegt, durch einen falschen Tritt ins Meer gestürzt zu werden, das ist im gewöhnlichen Sinn des Wortes hochtragisch. Aber es ist nicht brauchbar für den Dramatiker, weil das Ende

ohne allen Zusammenhang mit dem Vorhergehenden ist. Daher kann es auch für Schiller nicht das eigentlich Anziehende an dem Stoff gewesen sein. Der Schluß bedeutete ihm so wenig, daß er ihn sogar zu wechseln sich entschloß, als man es für das Bedürfnis des Theaters wünschte; die Theaterbearbeitung läßt ja das Stück mit einer republikanischen Großmutsszene glücklich ausgehen. Es muß die Kühnheit der Verschwörung selbst gewesen sein, die Genialität ihrer Anlage, die souveräne Selbständigkeit, mit der Fiesko verfährt, diese gewaltige Szene, wo Fiesko seine Maske abwirft und den Verschworenen das gewonnene Spiel auf den Tisch legt, wo er wie im Königsglanz unter ihnen hervorleuchtet: das muß es gewesen sein, was Schiller anzog; aus dieser Szene läßt sich das Ganze erklären. Zum erstenmal ergriff Schiller das Bild des genialen Menschen in seiner übermenschlichen Fähigkeit, in seinem göttlichen Herrscherrecht. Dieses Bild ist die Seele des Stücks. Ich habe früher bei Goethe hervorgehoben, daß man das wichtigste Mittel, um den Absichten eines Dichters nahe zu kommen, an den Stellen hat, wo er von der Überlieferung abweicht. Nun hier ist die große Abweichung. Der Fiesko der Geschichte läßt sich schieben, der Schillers steht auf sich, er handelt wie ein Gott, allein.

Ich habe nun kaum einen Zweifel darüber, daß Schiller von Anfang an beabsichtigte, den genialen Menschen auch zum guten Menschen, d. h. in diesem Fall zum treuen Bürger Genuas, zum echten Republi=

kaner zu machen, so wie es in dem ersten Monolog Fieskos noch immer den Anschein hat, daß er es werden wolle. Rousseau, durch welchen Schiller auf den Stoff aufmerksam gemacht wurde, hatte Fiesko so aufgefaßt: „man zeigte ihm (schon als Knaben) immer den Fürsten auf dem Thron von Genua, in seiner Seele war kein anderer Gedanke, als den Usurpator zu stürzen.“ Fiesko ist Brutus, so sehen ihn seine Freunde an; und noch am Ende des vierten Aktes gelingt es Leonore, seiner Gattin, die ehrgeizigen Pläne, die Schiller sicher auch am Anfang schon mit den patriotischen streiten lassen wollte, beinahe zu überwinden. Aber durch eine unwiderstehliche Notwendigkeit — die des dichterischen Genius — wandelt sich für Schiller der Brutus zum Catilina — wenn dieser Ausdruck nicht zu nieder ist für Fiesko. Als Mensch, als Politiker, interessierte sich Schiller für den Brutus, aber als Dichter für den Catilina; denn wie viel wahrer, lebendiger, ansprechender wird Fiesko in dem Augenblick, wo er, statt dem Ideal, seiner eigenen N a t u r zu folgen unternimmt. Schiller fühlte das Königliche in der Natur, der Mann ist zum Herrscher geboren; und so triumphiert der ehrgeizige Fiesko über den Bürger Fiesko, die Herrenmoral über die Gleichheitsmoral.

Damit erst wurde der Stoff tragisch und der Schluß brauchbar: Fiesko muß an der großen Idee sterben, die er benützt hat, um sich zu erheben; die Idee der Freiheit, die er nur schnöde als Mittel

gebraucht, während sie ewig Zweck ist, stürzt ihn ins Meer.

Es wird viel Unfug getrieben mit dem Begriff der tragischen Schuld, und recht kindische Anschauungen schreibt man oft dem Dichter zu, um eine Schuld für den Helden herauszuklügeln: es soll eine tragische Schuld der Maria Stuart sein, daß sie sich an Frankreich wendet, um ihre Befreiung zu erwirken, eine tragische Schuld der Desdemona, daß sie ihrem Vater davonläuft, um dem Mann ihrer Liebe anzugehören. Wer kann das Maria Stuart oder Desdemona ernsthaft übelnehmen, wer kann sie darüber verdammen? Nicht überall bedarf der Dichter der tragischen Schuld, um unsere Blicke auf die ewigen Gewalten zu lenken, deren Sieg uns für den Untergang unseres Helden entschädigt. Aber hier, im Fiesko, ist allerdings eine große tragische Schuld. Sie besteht darin, daß große und heilige Ideale dazu mißbraucht werden, um persönliche Zwecke zu erreichen; wenn sie sich dann gegen den Frevler wenden, geschieht ihm sein Recht. Und doch — dies muß man recht ins Auge fassen — wird der Stoff eigentlich erst dadurch tragisch, ein wirkliches Weltproblem, daß das Verfahren Fieskos nicht bloß eine persönliche Verirrung, eine persönliche Schwäche ist, sondern, daß das, was er fehlt, der natürliche und allgemeine Fehler des großen praktischen Genius ist. Niemand kann in der Welt groß werden, als durch Ideen, durch die Ideen der Freiheit, Gerechtigkeit, Menschenliebe; aber wer groß werden, wer etwas

Praktisches erreichen will, der muß auch die Einseitigkeit und Halbheit aller bloßen Ideen 'sehen, und so kommt der geniale Mensch dazu, diese ewigen Götter zu Sklaven seiner Zwecke zu machen; er versündigt sich an ihnen und sie stürzen ihn. Napoleon steigt empor auf den Schultern der Freiheit und Gleichheit, die allein dem im Dunkel geborenen Mann den Weg zu den höchsten Stellen eröffnet, und auf den Schwingen der nationalen Idee. Aber in die Höhe getragen von der Begeisterung, die die Freiheit gibt, vernichtet er sie und wird Diktator. Es war der große Rechenfehler seines Lebens, nicht zu bedenken, daß die Freiheit sein einziger legitimer Machtanspruch war, und daß er vogelfrei wurde, wenn er sie von sich stieß. So benützte er die nationale Idee, um sich zu behaupten und mißhandelte sie in andern Völkern, bis sie ihn stürzten. Gerade so stürzt auch Fiesko. Er stürzt durch seine Größe selbst, diese praktische Genialität, die ihn die reellen Bedürfnisse von Genua sehen läßt, wo andere nur die idealen sehen. Es ist die Tragödie des genialen Politikers, in gewissem Sinn die Tragödie des Genius überhaupt, die im Fiesko waltet.

Es ist oft hervorgehoben worden, daß Fiesko nach den Räubern etwas frostig anmutet; er hat einen kalten Stahlglanz, der von der großen Summe objektiver Interessen herrührt, die in dem Stücke verarbeitet werden. Die Räuber sind im ganzen wie ein großer Gesang, wenig objektives Leben schiebt sich

zwischen den Dichter und seine Darstellung; daher sind sie voll subjektiver Glut. Fiesko ist der erste Versuch Schillers, den Eindruck einer wirklichen Welt, welchen er, wie oben gezeigt, für seine Tragik brauchte, in vollem Maße zu erreichen. Das ist ihm noch nicht ganz gelungen: es ist ein sonderbarer Wechsel von Hitze und Kälte im Fiesko; der rauhen Kraft des Stahls steht die künstliche Politur entgegen; die „kalte Staatsaktion“ ist wohl aus dem Herzen herausgesponnen, aber nicht auf natürliche Weise. Es ist aber meines Wissens noch nicht darauf aufmerksam gemacht worden, daß der Schritt von den Räubern zu Fiesko, dieser gewaltige Schritt in die objektive Welt hinein, typisch ist für die ganze Bewegung der dichterischen Entwicklung Schillers und das Ziel angibt, das Schiller bis zum Demetrius hin immer vollkommener erreichte. Fiesko ist darum das einzige der Jugenddramen, das Schiller später ernsthaft darauf ansah, ob es den gesteigerten Kunstforderungen der reiferen Zeit angepaßt werden könne. An Reiz steht es sicher unter den Räubern, wie der Mittag an Reiz unter dem Morgen steht; aber der Mittag hat größere Kraft der Sonne; Fiesko ist ein viel stärkerer Beweis der dichterischen Befähigung Schillers als die Räuber.

Es ist nun ein eigentümliches Gesetz in Schillers dichterischer Tätigkeit, daß er, wie Goethes Idealpflanze, immer zwischen einer Ausdehnung und einer Zusammenziehung oder Verengerung abwechselt. So zieht er sich nach dem Wallenstein in die Enge des

persönlichen Leidens der Maria zusammen, dehnt sich dann unendlich aus zu dem weltgeschichtlichen — Epos, möchte man sagen — der Jungfrau, konzentriert sich aufs äußerste in der Braut von Messina u. s. f. Die Erscheinung ist leicht verständlich. Die beiden Pole seines Wesens, der subjektive und der objektive, machen sich nach einander geltend; nach dem Wallenstein ist ihm Maria Stuart ein Ausruhen des Gemütes, nach dem gewaltigen Stoff der Jungfrau die Braut von Messina eine Selbstbescheidung auf die reine Gemütswirkung der Tragödie.

So folgt auch dem Fiesko eine ganz subjektive Herzenstragödie, dem politischen ein soziales, dem großen ein „bürgerliches" Trauerspiel „Kabale und Liebe." Alles engt sich ein, wenig Personen, wenig Dekorationen und Szenenwechsel, die Theaterbedürfnisse und der Geschmack des Publikums in gleicher Weise berücksichtigt.

Aber, wenn sich die „Luise Millerin" so von Fiesko und den Räubern — zur Freude der Theaterdirektoren — unterschied: in ihrer Tragik ist sie doch ganz ähnlicher Art. Denn wie die Räuber uns die natürliche Tragödie des jugendlichen, Fiesko die des genialen Menschen enthüllt hat, so Kabale und Liebe die Tragödie der weiblichen Natur. Die Heldin, auf die sich das tiefste Interesse konzentriert, geht an nichts zugrunde als daran, daß sie ein Weib ist, ein echtes Weib mit dem ganzen Reiz und der ganzen Schwäche der weiblichen Natur. Denn nicht die

grobe Intrigue, die der Sekretär Wurm erfunden hat, nicht die Macht der Standesvorurteile, wie man so gern sagt, nicht die ehrgeizigen Pläne und die dunkle Vergangenheit des Vaters ihres Geliebten stürzen sie ins Verderben. Das alles könnte sein und würde sie nicht hindern, ein friedliches Alter zu erreichen, wenn sie nicht den Geist der Selbstaufopferung hätte, der dem Weib so natürlich ist, die fromme Scheu der Kindesliebe, die sich nicht ohne den Segen der Eltern ins Leben wagt, und die tiefe, befangene Frömmigkeit, die ihr nicht erlaubt, auch den erzwungenen Eid zu brechen.

Mir scheint, daß diese Erfassung des tragischen Kerns in der Luise Millerin zuweilen dadurch verhindert wurde, daß man das Thema des Stückes weniger aus dem Stücke selbst als aus dem Geist der Zeit entnahm, der ja allerdings viel gegen die Standesvorurteile zu sagen hatte, die dem Glücke der Herzen sich so oft in den Weg stellten. Es lag auch nahe, anzunehmen, daß Schiller nach den politischen sich die sozialen Zustände zu bekämpfen vorgenommen habe. Und daß die Standesunterschiede eine Rolle in der Luise Millerin spielen, wer wollte das leugnen? „Laß doch sehen, ob mein Adelsbrief älter ist als der Riß zum unendlichen Weltall“ u. s. w. Das spricht ja deutlich genug. Trotzdem liegt es auf der Hand, daß der Dichter die Liebe Ferdinands und Luisens nicht an dem Adelsvorurteil scheitern läßt. Sie scheitert vielmehr an dem Plane des Präsidenten, Ferdinand

mit Lady Milford zu vermählen; und diesen Plan läßt Schiller aus der Unsicherheit der Lage des Präsidenten resultieren, diese Unsicherheit aus der verbrecherischen Art, wie der Vorgänger gestürzt worden ist, und aus der Gefahr der Hofkabale: in all diesen Punkten liegen viel stärkere polemische Accente als in dem bloßen Zwang der Standesvorurteile. Und polemische Accente brauchen wir, um die Luise Millerin zu erklären, denn der Dichter hat sie im — Arrest entworfen, in dem Augenblick, wo seine Seele vielleicht am bittersten gegen den Despotismus gestimmt war. Standesvorurteile waren nicht der Feind, der sich ihm hier vor allem aufdringen mußte. Wohl aber eine ernste Prüfung des ganzen Herrscherrechts; ein „Herunter vom Throne!“ mußte in seiner Seele tönen; den Despotismus zu zeigen in seiner menschlichen Bedürftigkeit, mußte sein Verlangen sein; vielleicht ist auch ein Aufflammen gegen Franziska darin, von der er vielleicht vermutet hatte, sie werde auch zu seinen Gunsten intervenieren. Kurz, ich glaube, Lady Milford ist die erste Figur des Stückes gewesen, und die Worte: Umgürte dich mit dem ganzen Stolz deines Englands — ich verwerfe dich, ein deutscher Jüngling! — dich und in dir den Fürsten, deinen Geliebten, diese Worte betrachte ich als seinen frühesten Bestandteil. Gewiß dient es zur Bestätigung dieses Gedankens, wenn wir lesen, daß nicht allzulange vorher der Herzog von Württemberg eine seiner Geliebten an den Sohn eines armen Edelmanns verheiraten

wollte, der sie zurückwies und nur durch die Liebe zu seinem vom Zorn des Herzogs bedrohten Vater sich bewegen ließ, ein Weib zu nehmen, das er vom Tage der Hochzeit an nie mehr berührte.

Aber damit wäre ja der Herzog nur indirekt getroffen gewesen. Schiller ging einen Schritt weiter, er ließ ihn von der Maitresse selbst verschmähen und verachten! Damit erst sättigt sich der Zorn des Dichters. Und wie steht der Fürst am Ende des Stückes da! Umgeben von Menschen wie von Kalb und von Bock, betrogen und zur Marionette gemacht von Dienern, wie der Präsident von Walther, selbst von seinem Kammerdiener gehaßt, dessen Söhne er nach Amerika verkauft, zuletzt verschmäht und verachtet von seiner Maitresse: damit konnte die Rache des Dichters befriedigt sein.

Sicher muß man auf diese Punkte das Schwergewicht legen, wenn man die Entstehung von Kabale und Liebe erklären will. Alles andere erklärt sich aus den Milfordszenen. Vor allem der Charakter Luisens. Nur der Stolz kann Lady Milford zur Verächterin des Herzogs machen. Sie bekommt dadurch kraftvolle Accente, ein starkes, leidenschaftliches Wesen und überschreitet im Guten und Bösen den Charakter des Weiblichen. Schiller mußte ihr deswegen ein reines Weib gegenüberstellen mit kindlichen Empfindungen und sie durch dieses Weib innerlich überwinden lassen. Alle Tugenden reiner Weiblichkeit vereinigt er auf Luise, die höchste Liebesfähigkeit, den zartesten Kindessinn,

Frömmigkeit und eine unbegrenzte Opferfähigkeit, und so stellt er die beiden einander gegenüber! Da ändert seine Muse ihr Angesicht. Bis dahin war die Verachtung seine Muse; jetzt wird es die Liebe. Immer stärker rückt der Charakter Luisens in den Vordergrund, immer reiner empfindet er ihr Wesen, immer tragischer wird ihr Schicksal; aus dem Edelsten, was sie hat, aus dieser reinen und edlen Weiblichkeit selbst spinnt der Dichter ihr Verderben her und zeigt uns wieder, wie das Beste, was der Mensch hat, weil es doch eine menschliche Einseitigkeit ist, ihm zum Untergang werden kann. Sicher ist das die bitterste Tragik unter allen Jugenddramen Schillers, denn hier ist von keiner andern Schuld die Rede, als von der allgemeinen Schuld der Endlichkeit; und so muß der Dichter die Versöhnung in die Herzen der Unglücklichen selbst niedersteigen lassen. Luisens Liebe überwindet auch den Tod, sie will lieber als Selbstmörderin erscheinen, als auf dem Geliebten den Verdacht des Mordes ruhen lassen; und auch Ferdinand vergibt sterbend, wie der Erlöser vergeben hat, so daß endlich auch der Urheber des Leides, der Vater Ferdinands, vor der ewigen Gerechtigkeit, die siegend aufsteigt, sich niederbeugt. Welche Kraft in dieser Schlußszene! Und wie steht vor allem Luise da; mit dem entehrendsten Verdacht belastet und doch in der ganzen Würde ihrer reinen und unschuldigen Seele, mißhandelt selbst von ihrem Geliebten, schließlich gemordet von ihm und — klaglos duldend, bis der nahende Tod sie ihres Eides

entbindet. Mögen doch diejenigen, die Schillers Größe verkleinern wollen, uns irgend eine Szene im deutschen Drama zeigen, die an tragischer Wucht, an sprechender Mimik, an tiefer Symbolik mit dieser sich vergleichen kann! Von dem bangen Versuch Luisens an, das unheimliche Schweigen Ferdinands zu brechen bis zu dem brutalen: „Die Limonade ist matt wie deine Seele", von dem fürchterlichen Abwerfen des Degens: „Gute Nacht, Herrendienst", bis zu dem entsetzlichen Sterberuf an den Vater: „Aber ich hab einen Mord begangen, den du mir nicht zumuten wirst, allein vor den Richter der Welt hinzuschleppen" und Wurms Rachewahnsinn: „Es soll mich kitzeln, Bube, mit dir verdammt zu sein!" — welch eine Fülle erschütternder Bilder und Töne!

Und nehmen wir nun die drei Stücke zusammen, was für ein ernstes Bild des Lebens geben sie! Daß Jugend, Genie, Weiblichkeit sich selbst zerstören, eine Tragik in sich haben, die ihnen um so gefährlicher wird, je reiner sie wirken, wie erschütternd ist das! Wie tief muß die Seele des Dichters in das dunkle Geheimnis der Welt gedrungen sein, der dies in seinem Alter so empfand! Denn dies ist doch das Tiefste was ein Mensch empfinden kann, daß alles Menschliche, weil es endlich und unvollkommen, den Tod in sich trägt. Wir wissen das ja aus der allgemeinen Erfahrung des Lebens heraus, daß wir alle dem Untergang geweiht sind und mit uns, was wir wollen, was wir lieben und wirken, ja mehr als das:

Auch das Schöne muß sterben, das Menschen und Götter
entzückte.

Aber warum das so ist und sein muß, das sehen nur die tief gründenden Geister; die Andern nehmen es dumpf als ein Schicksal hin. Der Dichter aber, der nicht bei den dunklen Widersprüchen des Lebens stehen bleiben kann, weil er den Klang einer großen Weltharmonie in sich trägt, zeigt uns, wie alles Menschliche, wie Jugend, Genie und echte Weiblichkeit eben dann, wenn sie recht rein und vollkommen sind, Einseitigkeiten werden, die an die Schranken der Welt stoßen und an ihnen zerscheitern müssen, damit wir tief empfinden, daß nur das Göttliche dauern kann. Und ein volles Zeugnis für die reine und vollkommene Menschlichkeit in dem Dichter ist es, daß in dem Untergang des Menschlichen uns dieses Göttliche leuchtend vor Augen steht, die ewige Ordnung der sittlichen Welt. So bringt sich der Räuber Moor der Gerechtigkeit, die er verletzt hat, zum Opfer. So büßt Fiesko den Frevel, daß er große Ideale, die der Menschheit ewig heilig und Selbstzweck sein müssen, zu Mitteln für seine Selbstsucht mißbraucht hat, mit dem Tod, so zahlt Ferdinand die rasende Leidenschaft, mit der er sich und der Geliebten den Tod bereitet hat, mit der furchtbaren Erkenntnis, die er mit hinübernehmen muß, daß er sich und die Geliebte einem Irrtum, daß er sie einem Buben geopfert hat — und immer, wenn das Menschliche, das wir lieben, untergeht, erhebt sich vor unseren Augen machtvoll und er-

schütternd das Bild der ewigen Ordnung, die uns allein das Leben in der Welt möglich macht, und in der uns die Gottheit von Angesicht zu Angesicht erscheint.

Aber ein Mann muß schwer gelitten haben, wenn ihm diese Tragik des Lebens aufgehen soll. Und wirklich waren es trübe Zeiten, in welchen der Dichter teils noch während des tragischen Konflikts mit seinem Herzog, teils auf der Flucht in Mannheim und Oggersheim, teils in der Verborgenheit von Bauerbach, diese Werke ersann. Trübe Zeiten, als der Intendant Dalberg den Fiesko zurückwies, während der Dichter ihn mit dem Gefühl bearbeitet hatte: „meine Räuber mögen untergehn, aber mein Fiesko soll leben"; trübe Zeiten, als dem treuen Begleiter auf der Flucht, dem Freunde Streicher, im Dienste des unglücklichen Dichters die Mittel ausgingen, die ihm selbst ein Fortkommen in der Welt hätten ermöglichen sollen, und beide sich endlich trennen mußten. Die Worte verdienen immer wieder gehört zu werden, die er über seinen Abschied von Schiller geschrieben hat: „Allein was konnten Schiller und sein Freund sich sagen? Kein Wort kam über seine Lippen — keine Umarmung wurde gewechselt, aber ein starker, lang dauernder Händedruck war bedeutender als alles, was sie hätten aussprechen können. Die zahlreich verflossenen Jahre konnten jedoch bei dem Freunde die wehmütige Erinnerung an diesen Abschied nicht auslöschen, und noch heute erfüllt es ihn mit Trauer,

wenn er an den Augenblick zurückdenkt, in welchem er ein wahrhaft königliches Herz, Deutschlands edelsten Dichter, allein und im Unglück hatte zurücklassen müssen."

Einen Augenblick lichtete es sich um Schiller, als ihn Dalberg endlich als Theaterdichter nach Mannheim berief. Aber das währte nur ein Jahr, und mit aller Anerkennung seiner Stücke auf deutschen Bühnen, mit dem begeisterten Beifall der ganzen Jugend Deutschlands, auch mit dem Ratstitel, den ihm Goethes Freund, Karl August, nach der Vorlesung eines Stücks von Don Carlos, verlieh, war Schiller bald wieder nichts mehr als ein schuldenbelasteter, heimatloser Flüchtling. Da schloß sich ihm eine neue Heimat auf im Herzen eines der treuesten und besten Menschen, die Schillers an aufopfernder Freundschaft reiches Leben an sich gekettet hat, in dem Herzen Körners. Vier junge Leute aus Leipzig hatten an ihn geschrieben, wie sie von der Ferne seinen Geist bewundern gelernt hatten, wie sie wünschten mit ihm in Verkehr zu treten und ihn bei sich zu sehen. Es ergriff den Dichter in seinen traurigsten Stunden, zu denken, daß so vielleicht in Deutschland noch mancher stille Zirkel sein möge, in dem sein Name mit Liebe und Bewunderung genannt werde. Jetzt schrieb er an Körner — Körner löste ihn von der bangen Fessel der Schulden, und nicht nur dies einemal. Schiller empfand es mit dem tiefsten Danke. Aber Körner schrieb ihm später: Es sollte mir leid-

tun, wenn du mir zutrauen könntest, daß ich einen Wert auf Handlungen lege, die Leuten von unserer Art natürlich sind. Ich hoffe also nicht, daß du das jemals in Anschlag bringen wirst, wenn von dem, was wir einander sind, die Rede ist.

Und zwei Tage, nachdem Schiller den Mann, von dem er nach Jahren der Freundschaft gesagt hat: ich habe sein Herz noch nie auf einem falschen Klang überrascht, kennen gelernt hatte, schrieb er ihm die schon oben erwähnten Worte: „Mit weicher Beschämung, die nicht niederdrückt, sondern männlich emporrafft, sah ich rückwärts in die Vergangenheit, die ich durch die unglücklichste Verschwendung mißbrauchte. Ich fühlte die kühne Anlage meiner Kräfte, das mißlungene (vielleicht große) Vorhaben der Natur mit mir. Eine Hälfte wurde durch die wahnsinnige Methode meiner Erziehung und die Mißlaune meines Schicksals, die zweite und größere aber durch mich selbst zernichtet. Tief, bester Freund, habe ich das empfunden und in der allgemeinen feurigen Gärung meiner Gefühle haben sich Kopf und Herz zu dem herkulischen Gelübde vereinigt, die Vergangenheit nachzuholen und den edlen Wettlauf zum höchsten Ziele von vorn anzufangen."

Das ist er, das ist unser Schiller! Nicht zufrieden damit, in drei großen Tragödien die Begeisterung Deutschlands errungen zu haben, faßt er den Entschluß, den Besten seiner Zeit genug zu tun, und an sie die Schuld zu bezahlen, die ihm die

Natur mit seinem Talente auferlegt hat; nicht zufrieden damit, sich als einen geborenen Herrscher über die Geister der Menschen erwiesen zu haben, achtet er alles nichts, was er bis jetzt getan hat, und beschließt, den großen Wettlauf zu dem höchsten Ziele von vorn anzufangen. Ich habe davon gesprochen, was uns in Schiller überwältigend entgegentrete, sei der Mensch als Macht seiner selbst, der Mensch, der nicht wird, sondern sich selbst schafft, hier sehen wir, wie wahr das ist. Er ist der Mensch, der sich rücksichtslos unter das Ideal stellt, und ohne die geringste Schwäche sich von ihm richten läßt, bis er sein Wesen zu einer solchen Reinheit der Ziele, zu einem solchen Adel des Geistes emporgeläutert hat, daß ihm der größte Mann Deutschlands, sein Freund, die Palme des einzigen Wortes aufs Grab legen konnte:

Denn hinter ihm, in wesenlosem Scheine
Lag, was uns alle bändigt, das Gemeine.

Das Wehen des Geistes, der ihn damals erfüllte, hören wir im Lied „an die Freude“:

Festen Mut in schweren Leiden,
Hilfe, wo die Unschuld weint,
Ewigkeit geschwornen Eiden
Treue gegen Freund und Feind!
Männerstolz vor Königsthronen,
Brüder, gält es Gut und Blut
Dem Verdienste seine Kronen
Untergang der Lügenbrut!

Und nun beginnt viele Jahre hindurch das Ringen dieses ausgezeichneten Geistes, sich aus den Schranken seiner Natur und Bildung herauszuarbeiten und sein Wesen zur Menschheit zu erweitern; die wild emporgetriebene Natur zurückzuschneiden und dem edlen kraftvollen Stamme neue Fruchtreiser aufzupfropfen. Nichts kenne ich in der ganzen Geschichte der Literatur, was diesem entschlossenen Streben, aus sich das Höchste zu machen, was man erreichen kann, zu vergleichen wäre. Wir haben von dem Heroismus, mit dem Schiller seine Vergangenheit richtete, aus der Zeit mitten in diesem zehnjährigen Prozesse ein Zeugnis in der Rezension von Bürgers Gedichten. Als Bürger schon halb gebrochen, verzehrt von der ungezügelten Kraft seines Temperaments, diese Rezension las, die ihn vollends vernichtete, da meinte er, Schiller könne das nicht geschrieben haben, weil er damit sich selbst verdammen würde. Wie wenig kannte er Schillers Geist! Das wollte er gerade, seinen eigenen alten Menschen öffentlich vernichten, um Raum zu schaffen für den neuen. Es heißt dort: Es ist nicht genug, Empfindung mit erhöhten Farben zu empfinden, man muß auch erhöht empfinden. Begeisterung allein ist nicht genug, man fordert die Begeisterung eines gebildeten Geistes. Alles, was der Dichter uns geben kann, ist seine Individualität. Diese muß es also wert sein, vor Welt und Nachwelt ausgestellt zu werden. Diese seine Individualität so sehr als möglich zu veredeln, zur reinsten, herrlichsten Menschheit hinaufzuläutern,

ist sein erstes und wichtigstes Geschäft, ehe er es unternehmen darf, die Vortrefflichen zu rühren. Der höchste Wert seines Gedichtes kann kein anderer sein, als daß es der reine vollendete Ausdruck einer interessanten Gemütslage eines interessanten vollendeten Geistes ist . . . . Nur die heitere, die ruhige Seele gebiert das Vollkommene . . . Wir vermissen in dem größten Teil der Bürger'schen Gedichte den milden sich immer gleichen, hellen, männlichen Geist, der, eingeweiht in die Mysterien des Schönen, Edlen und Wahren, zu dem Volke bildend herniedersteigt, aber auch in der vertrautesten Gemeinschaft mit demselben nie seine himmlische Abkunft verleugnet. — Gewiß, diesen Geist vermissen wir auch in Schillers Jugendpoesie. Gewiß, der Stab ist auch über sie gebrochen; gewiß, das Urteil erscheint uns hart, viel zu hart. Es verdammt alle kräftige Jugendlichkeit in der Dichtung. Aber Schiller wollte sich selbst richten, indem er Bürger richtete, er war nicht der Mann, sich selbst zu schonen, sondern noch einmal müssen wir von ihm sagen: er zog aus von seinem Vaterland und seiner Freundschaft:

All mein Erbteil, meine Habe
Warf ich fröhlich glaubend hin,
Und an leichtem Pilgerstabe
Zog ich fort mit Kindersinn.

Er hatte noch kein Werk geschrieben, das die neue große Forderung hätte rechtfertigen können. Aber er schickte sich an, es zu tun. Mit unendlicher Mühe erwarb

er sich das Rüstzeug dazu, erweiterte seine Menschenkenntnis durch die Geschichte, tauchte unter in die Tiefen der Philosophie, und als er am Ende dieses Zeitraums den Beruf eines Lehrers der Geschichte an der Hochschule von Jena gewonnen, das eigene Haus gegründet und die langjährige Abneigung Goethes durch die wundervolle Energie seiner Selbstveredlung überwunden hatte, da stellte er sich von Jahr zu Jahr neue und immer höhere Aufgaben und beschrieb in der dramatischen Dichtung den Kreis des Möglichen vollkommen aus. Er tat dies, nachdem ihn schon im Anfang des Jahres 1791 die furchtbare Brustkrankheit ergriffen hatte, die sein Leben zu einem Martyrium gemacht hat.

> Er hatte früh das strenge Wort gelesen
> Dem Leiden war er, war dem Tod vertraut....

sagt Goethe von ihm in dem berühmten Trauergedichte:

> Ihr kanntet ihn, wie er mit Riesenschritten
> Den Kreis des Wollens, des Vollbringens maß,
> Durch Zeit und Land der Völker Sinn und Sitte
> Das dunkle Buch mit heitrem Blicke las;
> Doch wie er atemlos in unsrer Mitte
> Im Leide bangte, kümmerlich genas,
> Das haben wir in traurig schönen Jahren,
> Denn er war unser — leidend miterfahren.

Ja es ist vollkommen wahr, was Goethe an einer anderen Stelle dieses Epilogs gesagt hat:

> Er wendete die Blüte höchsten Strebens
> Das Leben selbst an dieses Bild des Lebens.

IV.

Schiller in der Vollendung.

Schillers Don Carlos fällt in den Anfang dieser gärenden Entwicklung Schillers, und es ist kein Wunder, wenn er in vielem ein dunkles, widerspruchsvolles und jedenfalls ein höchst vielseitiges Produkt geworden ist. Man kann sagen, es stecke eine Reihe von Tragödien in ihm. Ja noch mehr. Man kann sagen, Schiller habe in seinen späteren Werken nichts anderes zu tun gehabt, als die Summe von dichterischen Problemen, die in dem Carlos steckten, nach und nach herauszuarbeiten.

Er sagt einmal von dem Don Carlos, es sei ihm dabei gerade so gegangen, wie bei dem in dieselbe Lebensperiode fallenden Gedicht „die Künstler“: wie er fertig gewesen sei, sei gerade das weggelassen worden, was ihn angetrieben habe, ihn zu machen. Was das war, können wir aus verschiedenen brieflichen Äußerungen des Dichters, hauptsächlich an seinen Freund Reinwald entnehmen; von dem Familiengemälde im Hause des Musikers Miller aus schritt er zu einem Familien-

gemälde im königlichen Hause. Das Politische dabei sucht er sich anfangs vom Leibe zu halten; ihn interessiert der Prinz, der in seiner Mutter seine einstige Verlobte sieht, und unter den mißtrauischen Blicken des spanischen Hofes, unter den furchtbaren Augen seines Vaters liebt; der Sohn, der von seinem Vater getötet wird. Ein Jüngling von bestem Gemüte, warmem, empfindendem Herzen, durch die Glut einer hoffnungslosen, von dem Urteil der Welt geächteten Liebe im Innersten zerstört, in unfruchtbare Melancholie gestürzt, um seine beginnende Mannheit betrogen. Ein mißtrauischer, eifersüchtiger Vater, der im Bewußtsein des an seinem Sohn begangenen Unrechts, des Mißverhältnisses in einer übel passenden Ehe, nur zu geneigt ist, dem finstersten Argwohn Raum zu geben. Dieser Gegensatz, wie ihn die Novelle des Franzosen St. Real darstellt, sich allmählich zuspitzend zu einem unheilbaren Konflikt, von dem schließlich nur der Tod helfen kann. Von Politik ist dabei noch gar keine Rede, es ist wirklich „ein Familiengemälde in einem königlichen Hause".

Aber mit dieser Geschichte, so wie sie in der Novelle des Franzosen enthalten ist, kann ein Dramatiker noch nicht viel anfangen. Zwischen dem, was Don Carlos fühlt und anstrebt, und dem gräßlichen Ausgang, der den Vater zum Mörder seines einzigen Sohnes, des Thronerben, macht, klafft eine große Lücke. Daß ein Vater seinen Sohn zum Tode verurteilt, dazu bedarf es etwas mehr als eines bloßen

Verdachtes, auch wenn der Vater Philipp II. heißt. Selbst dann, wenn die Königin — eine Königin am spanischen Hofe, in die Etikette wie in einen Kerker eingeschlossen — den Prinzen wiederliebt, was der Dichter in dem ersten Entwurf annimmt. Es ist schwer, dieses Todesurteil anders zu motivieren, als so, daß man den König zu einem jener finsteren halbwahnsinnigen Ungeheuer macht, wie sie die Annalen der Geschichte wohl hie und da aufweisen. Und das war Schiller entschlossen mit seinem Philipp nicht zu tun. Er wollte „die mittlere Linie zwischen Engel und Teufel“ nicht wieder verfehlen. Es bedarf also mitwirkender Kräfte. Der Prinz muß noch andere Feinde haben als den König. Der erste Entwurf des Dramas spricht von einem Haß der Granden des Hofs, die Carlos beleidigt habe. Und wenn auch dieser Entwurf keine Angabe über den Grund dieses Hasses enthält, so läßt doch die erste Ausführung des Don Carlos in der Rheinischen Thalia deutlich sehen, daß Carlos das ganze Regierungssystem seines Vaters, diese Ketzerverbrennungen, diese bigotte Heuchelei, diese Inquisition, diese Völkerunterdrückung haßt, daß er mit einem Wort der in der Geschichte so häufige oppositionelle Thronfolger ist, der das Regierungssystem des Vaters mißbilligt; allerdings kein tatkräftiger Oppositionsmann, aber voll zorniger Verachtung gegen die Räte des Königs, denen er deswegen zum Gegenstand des Argwohns und des Hasses wird. Unter den Räten des Königs kann

am Hofe Philipps von Spanien niemand einflußreicher sein als die Priester. Der Großinquisitor ist der Mentor, der Hofmeister, selbst des Königs, die gräßliche Kreuzspinne, die im Hintergrund auf ihr Opfer lauert. Das war ein Gegenstand für Schillers Haß! Diese Inquisition, die den freigesinnten Jüngling verabscheut und entschlossen ist, ihre Pläne zu verfolgen, gälte es auch den Vater zum Mörder seines Sohnes zu machen!

Hier ist also die Pforte, durch welche die Politik und damit ein tendenziöses Interesse hereinkommt. Schiller drückt es schon im April 1783 kurz nach dem Entstehen des ersten Entwurfs so aus: Außerdem will ich in diesem Schauspiel es mir zur Pflicht machen, in Darstellung der Inquisition die prostituierte Menschheit zu rächen und ihre Schandtaten fürchterlich an den Pranger zu stellen. „Ich will, und sollte mein Carlos auch für das Theater verloren gehen, einer Menschenart, welche der Dolch der Tragödie bisher nur gestreift hat, auf die Seele stoßen." Glaubenshaß ist also der Gegner, den er sich, ganz aus dem Geiste der Zeit heraus, gewählt hat, Duldung die Flagge, unter der er segeln will.

Ich betrachte es als das erste Zeichen der mit Schiller vorgehenden inneren Veränderung, daß ihm dieses negative oder polemische Interesse nicht mehr genügte, um den Stoff zu beseelen. Wir merken aus den brieflichen Äußerungen, daß die Sache nicht fort will, daß die Personen und ihr Schicksal ihn wenig

interessieren. Der Handlung, sagt er, gebreche es an Einheit. In der Tat, was hat der durch die Liebe ganz gebrochene Carlos schließlich mit der Inquisition zu tun? Er ist zu schwach, um ihr gefährlich zu werden. Einheit konnte nur von einem handelnden Helden kommen. Carlos aber ist ein Charakter, der nur leiden kann. Seine Liebe kann, der Natur der Sache nach, keine Fortschritte machen; andere Ziele hat er kaum mehr. Das Drama ist lahm. Der ganze erste Entwurf hat kein treibendes Element. Nur Ein Gedanke tritt deutlich und mit einer solchen Kraft zutage, daß der Dichter ihn nicht mehr aufgeben konnte: der Dichter will, daß Carlos Schicksal in dem Augenblicke scheitert, wo er sich zur Entsagung ermannt hat und sich zu den idealen Bestrebungen seiner Jugend zurückwendet, wo der Ruf der leidenden Niederlande an sein Ohr dringt, nachdem Posas Opfertod die Mannheit in ihm wieder geweckt hat. Eine höchste Läuterung des Charakters bezweckt er und die furchtbare tragische Ironie, daß er an der Schuld vergangener Tage in dem Augenblick scheitert, wo er sie durch hochherzige Entschließungen sühnt. Das ist die erste Tragödie, die der Don Carlos enthält. Der Keim der Maria Stuart liegt in ihm.

Da wendet sich Schillers Interesse dem König zu. Ich sagte schon, daß er entschlossen war, diesen König nicht unmenschlich zu bilden. In dem ersten Entwurf wird er durch eine bösartige Intrigue der

Priester getäuscht. Er überliefert den Sohn dem Tode und erkennt zu spät, daß er betrogen ist. Das Stück schließt mit der Bestrafung der Betrüger. Wahrlich, ein tragisches Schicksal für einen König, für einen Vater! Dieser König, der seinen Sohn zum Tode verurteilt, um nachher zu finden, daß er ihn umsonst geopfert hat, ist im Grunde ein unglücklicherer Mensch als der gemordete Sohn. Das Stück, sagt der Dichter jetzt, könne nur durch den Charakter des Königs rühren. Carlos tritt in den Hintergrund, die Teilnahme Schillers wendet sich dem König zu. „Ich bin allein." Dieses tragische Wort des größten Königs der Christenheit stellt sich vor des Dichters Seele. Der König erscheint als ein Opfer seiner Stellung: allein auf dem Throne, denn seine Stellung scheucht die Menschheit zurück; umgeben von Sklaven, von der Wahrheit abgeschlossen, nur die erbärmliche Seite der Menschennatur kennen lernend, darum voll Menschenverachtung, voll Mißtrauen gegen alles Gute. Wieviel bestimmter, wieviel konkreter ist der Gegenstand des Dichters geworden! Nicht mehr wie die Jugend, die Weiblichkeit, die Genialität, eine allgemeine menschliche Eigenschaft: die Tragödie eines bestimmten Standes fesselt den Dichter. Wie wurzelt er jetzt ganz anders in geschichtlicher Wirklichkeit, in reellen geschichtlichen Verhältnissen. Und darauf beginnt er nun den Hauptnachdruck zu legen, zu zeigen, wie unglücklich dieser Halbgott wird, weil er nicht aufhören kann, Mensch zu sein, und doch keinen

Menschen um sich hat. Das ganze Stück zwingt ihn, es zu sein. Es reizt ihn gewaltsam an der „Stelle, wo er sterblich ist“. Es kommt eine Stunde, wo seine Seele schreit: „Jetzt gib mir einen Menschen, gute Vorsicht.“ Aber sein tragisches Schicksal will es, daß der einzige Mensch, den er an seinem Hofe findet, der einzige, der nichts von ihm gewollt hat, der seine Verdienste nicht zur Münze zu machen suchte, — daß dieser Mensch, der Marquis Posa, der leidenschaftlichste Gegner seiner Politik und — der intime Freund seines Sohnes ist.

Philipp erfährt das erste bekanntlich durch Posas eigene Veranstaltung, der beabsichtigt, den Verdacht von Carlos auf sich zu lenken. Seine Wut, seine Enttäuschung ist grenzenlos, und seine Rache schnell wie der Blitz. Posa fällt. Und an der Leiche des einzigen Menschen, dem sich seine Seele geöffnet hat, der ihn in seiner menschlichen Bedürftigkeit gesehen hat, muß er sich von Carlos das zweite sagen lassen:

Ja, Sire, wir waren Brüder . . . Mein war er,
Als Sie mit seiner Achtung groß getan,
Als seine scherzende Beredsamkeit
Mit Ihrem stolzen Riesengeiste spielte . . .
Sie beschenkten ihn
Mit Ihrer Gunst — er starb für mich. Ihr Herz
Und Ihre Freundschaft drangen Sie ihm auf,
Ihr Szepter war das Spielzeug seiner Hände,
Er warf es hin — und starb für mich!

Ich stehe nicht an, den Wunsch auszusprechen, der Dichter wäre bei diesem Plane geblieben und hätte

das ganze Stück nach ihm gemodelt. Wie erschütternd spräche es auch *ohne Worte* gegen die fürchterliche Stellung dieser absoluten Monarchen, die, indem sie sich gegen die Menschheit erhoben — Menschen zu sein nicht aufhören konnten!

Aber Schiller konnte der Versuchung nicht widerstehen, diesem Tyrannen das Ideal eines wahren Königs, das Ideal eines menschenwürdigen Bürgerdaseins, das Ideal eines auf Freiheit gegründeten Staates gegenüberzustellen. Es ist schon aus den zitierten Worten des Carlos zu entnehmen, daß Posa dies unternehmen muß, der nun zu dem überlegenen Geist hinaufwächst, dessen scherzende Beredsamkeit mit Philipps Riesengeist spielt. Die Keime zu dieser Stellung des Marquis, der nach dem eigenen Geständnis Schillers schließlich den Carlos aus dem Herzen des Dichters verdrängt, lagen schon in der ursprünglichen Anlage des Stückes. Er ist ein kühner, hochstrebender Geist, der auch in Carlos' Herzen die Flamme des Ideals angezündet hat, er ist der Vertraute der Liebe des Carlos zu seiner Mutter; er ist der Agent der unterdrückten Niederlande; er ist der, dessen edle Freundschaft auch nach dem ersten Entwurf schon sich für Carlos aufopfern sollte. Aber von dieser an sich schon bedeutsamen Rolle steigt er nun zum beherrschenden Mittelpunkt des Ganzen. Als der dritte Held Schillers vollendet er eine dritte Tragödie in der Tragödie, die Tragödie des Enthusiasmus, der sich selbst, den Freund, und seine Ideale

zerstört — die Tragödie Schillers selbst, der aus dem Enthusiasmus der Jugend mit aller Macht in die Reife des Mannesalters hinüberstrebte; Posa ist das erste Opfer, das Schiller auf dem Altar seiner neuen Zukunft darbrachte. Er ist wieder ein Held wie Karl Moor, wie Ferdinand, aus dem Herzen des Dichters geboren. Und wieder ist die ganze Glut des Menschen Schiller durch ihn in die Tragödie hereingekommen. Aber vergleichen wir nun das, was Posa vertritt, mit dem, was jene früheren Helden zu vertreten hatten, so sehen wir zum zweitenmal, wie der Dichter fortgeschritten ist. Sie alle, Karl von Moor, Fiesko, Ferdinand, sie wußten ganz gut, was in der Welt schlecht und verkehrt, was an ihren Ordnungen und Einrichtungen falsch und schädlich ist. Aber sie wußten nicht, was an die Stelle dieser schlechten Einrichtungen hätte treten sollen! Karl Moor meint die Freiheit und erreicht die gesetzlose Gewalt, Fiesko meint die Republik und gelangt zur Tyrannis, Ferdinand meint das Recht der Herzensliebe und gelangt zum Mord und Selbstmord. Sie sind, wenn ich so sagen soll, Vertreter eines abstrakten und reinen Ideals, das nicht oder nur im Lauf tausendjähriger Entwicklung in die Wirklichkeit eingeführt werden kann. Nun verzichtet der reifer gewordene Schiller auf einen Teil seines Ideals. Er stellt nicht mehr der ganzen schlechten und verkommenen Welt das verzehrende Licht des reinen Ideals gegenüber. Sein Ideal ist bestimmter, kleiner, wenn man will, geworden, aber

es ist der Wirklichkeit näher gekommen. Er nimmt einen Teil der Welt, in diesem Fall die bestehende Form der absoluten Monarchie, gegen welche er in einem Stück, das am Hofe Philipps II. spielt, doch nicht kämpfen konnte, an und sagt dem Monarchen, wie er sein müsse, um nicht unglücklich zu machen und — unglücklich zu werden. Philipp II. ist unglücklich, und so knüpft der Dichter Posas wundervolle Rede vom Völkerglück, das auch Regentenglück ist, an das Stück an und motiviert sie in dem Stücke selbst.

Wenig dürfte deswegen, nach der Seite der Motivierung gegen die Rede Posas einzuwenden sein, vollends wenn man die Erklärung dazu nimmt, die in den oben angeführten Worten Carlos' von der scherzenden Beredsamkeit Posas, die mit dem Geiste Philipps gespielt habe, zu liegen scheint; wenn man annimmt, daß diese Rede aus keiner ernsten Hoffnung hervorgegangen ist, daß sie nur ein kühnes vielleicht nicht übel berechnetes Experiment war. Aber doch ist es keine Frage, daß die Rede das Stück vor unsren Augen sozusagen vernichtet, und daß bei aller Begeisterung, die aus ihr weht, ein poetischer Verlust eintritt. Dieser Verlust beruht zum Teil gerade auf dem Fortschritt zum positiven Ideal. Wer, wie Karl Moor, seine Zeit verneint, der leidet, und wer leidet, interessiert uns poetisch. Aber die idealen Gedanken Posas greifen nicht an unsre Seele. Sie fassen nur unsere Vernunft. Der Dichter mußte seinen Schwär-

mer zum entsagenden Idealisten machen, um der Szene ein Gemütsinteresse zu geben. „Meine Wünsche“, sagt er, „verwesen hier“. „Das Jahrhundert ist meinem Ideal nicht reif, ich lebe ein Bürger derer, welche kommen sollen“. Aber eben darum schweift unser Interesse weit hinaus über den Königssohn, ja über die Zeit, in der er lebt. Wir hören den Dichter sprechen. Wir hören das 18. Jahrhundert seine Stimme erheben! Und so bleibt die Szene ein poetischer Fehler. Aber wiederum — wer möchte sie entbehren um den Preis eines tadellosen Familienstücks Don Carlos oder einer Tragödie Philipps II.?

Die Szene ist ein vortreffliches Exempel, um die Art Schillers von der Goethes zu unterscheiden, und ich widerstehe nur schwer der Versuchung, sie hier einander ausführlich entgegenzusetzen. Wir haben im Egmont eine ähnliche Situation, die Szene, in der Egmont vor Alba zitiert wird, der entschlossen ist, ihn verhaften und hinrichten zu lassen. Indem er dem Feinde seines Volkes mit kaum verhehltem Widerwillen Rede steht, spricht er seine Ansichten über die richtige Art, wie ein Land zu regieren wäre, ebenso aus, wie Posa gegenüber Albas Herrn, Philipp II. Aber bei Goethe ist alles eingeschränkt auf den augenblicklichen Zweck und bestimmt begrenzt durch den eigentümlichen Charakter. Was die Situation erfordert sagt Egmont, kein Wort mehr; und er sagt es als Egmont, mit einem gewissen Ekel, im Tone des einfachen ehrlichen Soldaten. Nicht von Menschen-

freiheit spricht Egmont, sondern von der Freiheit der Niederländer. Nicht für alle Völker will er sie, sondern nur für das seine. Denn „sie sind Männer, wert, Gottes Boden zu betreten, ein jeder rund für sich ein kleiner König, fest, rührig, fähig, treu an alten Sitten hangend. Schwer ist, ihr Zutrauen zu verdienen, leicht, es zu erhalten. Starr und fest! Zu drücken sind sie, nicht zu unterdrücken". Gesprochen wie ein Soldat. Gesprochen wie ein Niederländer. Mehr als das, gesprochen wie Egmont. Es fällt auch das starke allgemeine Wort: „wie selten kommt ein König zu Verstand". Aber das ist motiviert durch die bittere, ebenso allgemeine Anklage Albas gegen das Volk: „Glaube mir, ein Volk wird nicht alt, nicht klug, ein Volk bleibt immer kindisch." Wir denken deswegen nicht daran, das Wort gegen die Könige dem Dichter anzurechnen. Egmont sagt es, nicht Goethe. In der ganzen Szene ist nichts was über die Szene hinausginge. Aber auch nichts was über die Szene hinauswirken würde. Kaum wird sich jemand daran für Völkerfreiheit begeistern. Wir interessieren uns für Egmont, der sich so unvorsichtig um seinen Kopf spricht, nicht für das was er spricht.

Hören wir dagegen Posa um Gedankenfreiheit flehen, so verschwindet die Szene vor unseren Augen; er ruft ja selbst die Beredsamkeit von Tausenden zu Hilfe. Der große Schauplatz der Weltgeschichte ist da. Die Unterdrückung, die Tyrannei, der Glaubenshaß stehen vor Gericht und werden verurteilt. Der

Verstand mag seine Einwendungen machen vom Standpunkt des dichterischen Kunstwerks aus; aber die Bühne will hier mehr geben als ein dichterisches Kunstwerk.

Mit Gewalt macht es sich in Schillers Bewußtsein geltend, daß das wunderbare Instrument des Wortes, die großartige Szene eines festlich versammelten Volkes im Theater, nach einer höheren als bloß ästhetischen Wirkung verlangt. Davon hoffe ich bald noch ein Wort zu sagen. Es liegt darin das letzte und höchste Recht für die Existenz eines Dramas, wie es Schillers Jugenddramen waren, für die Existenz eines Dichters, der über dem dichterischen Zweck den allgemeinen Zweck des Völkerlebens und der Menschheit nicht vergessen kann.

Trotzdem hat es Schiller vermocht, diesen allgemeinen Drang, seiner persönlichen Überzeugung von der Bühne herab Geltung zu verschaffen, im Interesse einer reineren Kunst zwar nicht vollkommen zu überwinden, aber ihn mit dem dichterischen Zweck besser zu versöhnen. Werfen wir einen Blick auf den Wallenstein und sehen den ganzen ungeheuren Schritt den Schiller nach dem Carlos getan hat, und fühlen die dämonische Kraft des Willens, welche seine Natur zu dem hindrängt, was ihr Gegenteil ist, um sie zur ganzen harmonischen Menschheit zu entfalten.

Der Held des Wallenstein ist kein Mensch, zu dem, wie zu den bisherigen Helden des Dichters, zu dem Räuber Moor, Fiesko, Ferdinand, Carlos und Posa den Dichter das *Herz* hätte ziehen können.

Finster ragt seine Gestalt aus einer blutigen Zeit hervor. Er hat eine Art von schreckenerregender Größe, aber kein Zug von Liebe oder Güte mildert sein Bild. Eine Geißel Gottes fuhr er durch die Lande, die sein wildes Heer ernährten. Finsterer Ehrgeiz lenkte seine Schritte in die Höhe und stürzte ihn jählings aus dieser Höhe herab. Seine hervorstechendste Eigenschaft ist ein kalter, rechnender Verstand, eine Klugheit, die vor keinem Mittel zurückschreckt, aber jedes Mittel zu berechnen weiß; Vernunft ist nicht in ihm, keine Schätzung idealer Zwecke; Verständnislosigkeit für Treue und andere imponderable Mächte zeichnet ihn aus; nur durch den Schicksalsglauben, durch den Sternenglauben, die Astrologie, hängt er in fast lächerlicher Weise mit einer idealen Welt zusammen und läßt sich selbst in seiner immer wachen mißtrauischen Klugheit beirren. Von dem Gegensatz der Religionen, der den furchtbaren Krieg entzündet hat, weiß er nichts. Er steht über ihm, wie seine Soldaten, die die schwedische Fahne mit der kaiserlichen und die kaiserliche mit der schwedischen vertauschen, in Gustav Adolf einen Leuteplager und in dem Kapuziner einen kurzweiligen Spaßmacher sehen. Sein Unternehmen, das Unternehmen, das die Handlung des Stücks bildet, Empörung gegen den Kaiser, Verrat am Kaiser, Übergang zum Feinde, ist nichts, womit wir sympathisieren können, so wie wir mit Posas Plänen, mit Fieskos Verschwörung, ja mit dem tollen Unternehmen des Räubers Moor

sympathisieren. Ebensowenig freilich können wir uns mit seinen Gegnern identifizieren und noch weniger mit ihrem Unternehmen. Es ist kein Verrina da mit dem Glanz eines, wenn auch machtlosen, Ideals. Die Motive, die Wallenstein stürzen, sind berechtigt aber elend, und elend das ganze Verhalten des Wiener Hofs gegen ihn, diese geheimen Gegenminen, die sich nicht ans Licht wagen. Ohne Verrat gehts auf keiner Seite. Kurz, da ist nichts, wo die Wärme des Dichtergemüts sich anklammern, wo die leidenschaftliche Überzeugung des Dichters zum Wort kommen könnte.

Und wie der Feldherr, so seine Generale und die ganze Welt, die ihn umgibt: kalt und reell. Nur eine Gestalt macht eine Ausnahme: Max Piccolomini, dem das Herz des Dichters wärmere Töne geliehen hat. Wir hören ihn oft von den Kritikern des Wallenstein als eine ideale Figur bezeichnen, die schlecht in ihre Umgebung passe, schlecht stimme zu dem „Pulvergeruch" des ganzen Stücks. Aber ideal ist er nur in seinem Gemüt, und deswegen wird sein Leben zerrieben von den grausamen Mächten, die rings um ihn kämpfen. Sein Intellekt ist etwas träge, die Gedankenlosigkeit der Jugend ist in ihm, er ist ein tapferer Bursche voll Feuer, aufgewachsen im Lager, aber ohne jede Tiefe des Geistes. Der Unterschied, den er macht zwischen dem Abfall vom Kaiser oder der Empörung gegen den Kaiser und dem Übergang zu den Schweden, ist kleinlich und kindisch, verrät kein zielbewußtes Denken und ist auch sittlich nicht

unanfechtbar; er ist kein Posa, in dem weltbewegende Ideen, kein Ferdinand, in dem der Glanz einer unendlichen Leidenschaft lebt, kein Räuber Moor und kein Fiesko. Diese Gestalten sind alle zu groß für ihn. Das Herz des Dichters hängt an ihm, denn er ist ein edler Mensch. Aber keineswegs ist der Geist des Dichters in ihm, wie in den früheren Helden.

Es ist nun gar keine Frage, daß diese Kälte, diese Ideenlosigkeit des Stoffs gerade das war, was den Dichter am Wallenstein anzog. Er wollte sich keine persönliche und allgemeine Teilnahme am Stoffe gönnen, wollte gewaltsam über seine Natur hinaus und, wie Shakespeare, aus reiner Künstlerfreude schaffen. Kälte für den Gegenstand und Liebe zu der Arbeit, das ist es, was er anstrebt. In Schiller ist oft etwas Asketisches, wie wir schon bei der Recension von Bürgers Gedichten gesehen haben. Hier tritt es wieder zu Tag. Was er aus künstlerischen Gründen, um auch hier eine volle Menschheit zum Wort kommen zu lassen, brauchte, eine Oase zarter Gemütsinteressen in dieser rauhen kriegerischen Welt, das schied er künstlich aus und legte es sich zurück. Eine ganz unnötige und vielleicht schädliche Entsagung, denn die Theklaepisode kontrastiert auf diese Weise in der Tat etwas zu stark mit dem Übrigen.

Aber niemand darf glauben, daß die idealen Interessen, die Schillers ganze Dichtung beseelten, damit aus der Dichtung verschwunden seien. Es war keine Willkür und keine dichterische Unfähigkeit, was

Schiller zu seiner Art von Dichten geführt hatte, sondern die Notwendigkeit seines besonderen Genius, der religiös praktische Grundton seines Wesens. Der kann nicht verschwinden. Kein Mensch kann wirklich über seine Natur hinaus, und wenn er es könnte, würde es nur zum Schaden sein. Aber die idealen Interessen in Schiller haben sich nun an einen andern Ort geflüchtet, statt in den Charakteren und ihrem Streben zu liegen, liegen sie da, wo sie hingehören, ganz in der Handlung, die von da an für Schiller alles bedeutet, wie er ja selbst in den Auseinandersetzungen mit Goethe hinlänglich hervorgehoben hat. Wenn er das Tendenziöse nun ganz verliert, in einem Grad, daß er Weltanschauungen, die ihm so fremd sind, wie der Katholicismus oder der Geist des Mittelalters, mit hinreißender Künstlerliebe schildert, so tritt das religiöse d. h. das tragische Moment seiner Dichtung nur um so reiner und energischer zu Tag. Aber ebenso wird das künstlerische reiner und freier. Erst von jetzt an kann man sagen, daß die Katastrophe die Stücke Schillers geschaffen und daß er ihr mit der stärksten künstlerischen Konsequenz alles unterordnet hat, bis die Dichtungen ganz Feste des religiösen Geistes wurden. Ich habe oben gezeigt, wie damit auch der geschichtliche Geist der Stücke zusammenhängt, wie Schiller mit aller Macht den Eindruck geschichtlicher Wirklichkeit und Bedingtheit erstrebt, um das was schließlich herauskommt, den Sieg des Idealen oder der Freiheit durchaus als Gesetz der wirklichen

Welt erscheinen zu lassen. Von jetzt an spielt also die Frage des Schicksals, besser gesagt, der Weltordnung eine entscheidende und ganz bewußte Rolle bei Schiller. Eines war ihm vollkommen klar: daß durch das Leiden des von uns geliebten oder bewunderten Helden der ästhetische Zweck eigentlich aufgehoben wird; denn der ästhetische Zweck ist in irgend einer Form Befriedigung unseres Gefühls beim Anschauen der Welt; und daß es also einer höheren Zweckmäßigkeit bedarf, um uns trotzdem über den Untergang des Helden hinauszuheben. Schiller nennt das moralische Zweckmäßigkeit; aber die Forderung, daß die sittliche Ordnung in der Welt siege, ist nicht die des sittlichen Geistes — er muß an dem Guten halten, auch wenn es ewig fremd in der Welt bleibt —, sondern die der Religion. Der ästhetische Zweck also, der zunächst vernichtet wird durch Leiden und Untergang, stellt sich wieder her mit Hilfe des religiösen Zwecks. Mit der größten Sorgfalt hat Schiller in seinen Aufsätzen „über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen", „über tragische Kunst", die Bedingungen einer solchen Wirkung untersucht. Wir dürfen nicht glauben, daß diese Untersuchungen für seine dichterische Praxis unwirksam geblieben seien.

Es ist nun leicht zu sehen, daß zwei Dinge nötig sind, wenn uns die Tragödie das Weltproblem, d. h. das Problem des Widerspruchs zwischen der idealen und der wirklichen Welt, ernsthaft aufrollen

soll. Das eine ist: eine gewisse Höhe des dargestellten Helden; je höher er ist, um so widersinniger erscheint uns die Welt. Es ist daher nicht zufällig, daß sich die Tragödie ihre Helden so gern unter den mächtigen Menschen der Geschichte sucht; selbst daß sie so gern in die Kreise der äußerlich Hochgestellten greift, ist nicht zufällig: je höher der Mensch steht, um so erschütternder wirkt sein Fall. Es war naiv, aber nicht unberechtigt, wenn man früher die Tragödie von der Komödie nur dadurch unterschied, daß die erstere es mit hochgestellten, die letztere mit gewöhnlichen Menschen zu tun habe. Nicht umsonst hat Schiller in den Xenien die Misère der sogenannten bürgerlichen Tragödie gegeißelt, wo man „den Pranger und mehr" wagt und wo der Dichter seine Helden unter Fähnrichen und Kommerzienräten sucht. Das Schicksal wird gigantischer, wenn es sich an den Großen zeigt. Und so hat Schiller seinem Wallenstein, da er ihm keine Güte geben konnte, wenigstens Größe verliehen, die Größe des *Genies*. Machtvoll wächst er über die absichtlich klein gehaltene Umgebung hinaus, eine dämonische Willenskraft ist in ihm, Gewalt über die Menschen, wie sie den großen Feldherren eigen war; nicht der geringste Zug in diesem dämonischen Wesen ist die Klarheit und Gleichgültigkeit, mit der er Menschenleben und Menschenglück dem einmal gegebenen Zweck des Krieges aufopfert. „Verbrechen" nennt er ja selbst seine frühere Tätigkeit im dreißigjährigen Kriege.

Wenn nun dieser Gewaltige stürzt, und wir darin bitter die Kleinheit des Menschen fühlen, so kommt für unsere Befriedigung alles darauf an, daß wir die Notwendigkeit dieses Sturzes fühlen und die Vernunft darin erkennen, ohne daß doch die Sympathie mit dem Großen aufgehoben wird. Das letztere erreicht der Dichter dadurch, daß Wallenstein, äußerlich betrachtet, nur an dem Kleinen und Erbärmlichen zugrunde geht, an dem feigen Respekt vor dem Alten, vor dem geheiligten Hausrat der Menschheit, an der trägen Gewohnheit, die der Mensch seine Amme nennt, an beleidigtem kleinem Ehrgeiz, an dem korrekten Verrat, an der Notwendigkeit, sich ärmlicher Werkzeuge zu bedienen. Die Verschwörung gegen ihn erscheint als eine Verschwörung der Kleinen gegen den Großen, der stumpfen Gewohnheit gegen das geniale Neue, der ärmlichen Vergangenheit gegen die große Zukunft. Wir sehen zunächst in Wallenstein nur das natürliche Machtverlangen des großen Mannes; in seinen Gegnern das ängstliche Bemühen um das morsche Haus Habsburg. Siegt nun das letztere, so würde darin nur etwas Jammervolles liegen, ein ganz trübes Bild des Lebens würde resultieren, wenn uns der Dichter nicht auch die Notwendigkeit des Sturzes Wallensteins zum Bewußtsein bringen würde und die Vernunft in dieser Notwendigkeit. Zum ersteren braucht er das, was man Schicksal nennt, das Schicksalmäßige, um das er sich so ernsthaft bemüht hat. Man vergleiche einmal den Untergang Wallensteins

mit dem des Fiesko und des Carlos. Bei diesen erscheint er im Verhältnis zum Ganzen doch nur als Zufall. Nun legt Schiller den eigentlichen Grund von Wallensteins Untergang in den Charakter, von dem Wallenstein selbst als von einer ihn beherrschenden Notwendigkeit spricht. Er könnte noch im letzten Augenblick zurück, wie die Gräfin Terzky mit Recht sagt, wenn er könnte, wenn ihn „die Begierde nicht zu der Erde zöge", wenn er von seiner Höhe herunterzusteigen vermöchte. Alles, was sonst von äußerem Zwang da ist, das Abfangen des Unterhändlers, die Mauer, die sich aus vergangenen Taten auftürmt, die Politik, die man hier oft das Schicksal nennt, dient nur dazu, Wallenstein zu dem Punkt zu führen, wo es jedem in die Augen springen muß, daß auch für ihn das Schicksal in seinem Charakter liegt. Ich finde hier den eigentlichen Mittelpunkt der Handlung. Der große Mann des Willens kommt in die Lage zu müssen, das ist seine Tragödie. Für uns alle ist es eine Tragödie, wenn das Müssen über uns hereinfällt, wenn uns die Freiheit der Entschließung genommen wird, und es ist eine der wesentlichen und fundamentalen Tragödien der Menschheit, daß uns jede Tat, die wir tun, von der Freiheit der künftigen etwas vorwegnimmt. Wie stark ist dies Bewußtsein in Wallenstein ausgeprägt! Wie schicksalsschwer erscheint ihm deswegen jede entscheidende Tat; wie nötig achtet er es deswegen, auf die Sternenstunde zu warten! Wie fühlt er, daß jede Tat, aus der Brust

herausgetreten, in die Hände unheimlicher Mächte fällt, die mit ihr machen, was sie wollen. Und wie töricht ist es deswegen, wenn Otto Ludwig hier eine Inkonsequenz des Charakters findet, hier, wo es sich nicht um eine der praktischen Aufgaben des Feldherrn handelt, sondern um einen Entschluß, dessen Folgen so wenig zu übersehen sind, wie seine Bedingungen.

Aber nur dem antiken Geiste, der keine sittlichen Götter kennt, konnte es genügen, einfach das Schicksal im Untergang des Menschen wirksam zu finden, grauenerregend, und Furcht, nicht Ehrfurcht, erweckend. Das Schicksal muß für den sittlich gebildeten Geist das Scepter der Gerechtigkeit in der Hand halten. Zu diesem Zweck hat Schiller seinem Helden Max Piccolomini an die Seite gestellt, einen Mann, der die Größe Wallensteins vollkommen würdigt, fühlt, versteht und begeistert verehrt, der zum voraus ihm Recht und bis zuletzt seinen Feinden Unrecht gibt — kein Wort kann er einwenden gegen die brennende Charakteristik, die Wallenstein von Oktavio gibt —; der deswegen gegen die unsauberen Machinationen seiner Feinde mit allem ehrlichen Soldatenzorn losfährt, der zudem das größte persönliche Interesse hat, bei Wallenstein auszuhalten. Wenn Max trotzdem Wallensteins Tat verurteilt, ja durch sie zur Verzweiflung getrieben wird, dann erreicht er, was keiner der Gegner Wallensteins erreichen würde: er macht uns seine Schuld glaubhaft. Wie ärmlich auch die Vertreter der kaiserlichen Politik sind, es fällt aus

dem Gemüte Maxens ein Schimmer ewiger Berechtigung auf sie, das Recht idealer Ordnungen tritt ihnen zur Seite und durch nichts kann das intensiver bestätigt werden als durch die Worte Wallensteins selbst:

> Es ist *sein* böser Geist und meiner. Ihn
> Straft er durch mich, das Werkzeug seiner Herrschsucht,
> Und ich erwart' es, daß der Rache Stahl
> Auch schon für meine Brust geschliffen ist.
> Nicht hoffe, wer des Drachen Zähne sät,
> Erfreuliches zu ernten. Jede Untat
> Trägt ihren eignen Racheengel schon,
> Die böse Hoffnung, unterm Herzen.
> Recht stets behält das Schicksal, denn das Herz
> In uns ist sein gebieterischer Vollzieher.

Jedes dramatische Gedicht hat eine Seele und einen Leib. Die Seele, das ist das, was den Dichter an dem Stoffe vor allem gepackt hat. Wer diese Seele fühlt, genießt das Gedicht. Wer sie erkennt, der versteht es und kann es beurteilen. Um also den *künstlerischen* Wert des Wallenstein zu beurteilen, muß man durchaus nur darauf sehen, ob es dem Dichter gelungen ist, diese Seele seines Stückes rein und wirksam in seiner Dichtung zum Ausdruck zu bringen. Man wird dann erkennen, daß es die Führung der Handlung ist, auf die im Wallenstein alles ankommt, und daß die Art der Charakterzeichnung u. s. f. nur darauf angesehen werden darf, ob sie für die Handlung die genügende Basis bildet. Wie ist das gelungen! Wie man Schritt für

Schritt in die Handlung hineingerissen wird, wie man die geschichtlichen Mächte in ihrer Größe empfindet, wie man den Puls der Weltgeschichte fühlt, wie das alles um uns emporwächst, wie man das dunkle Verhängnis herankommen sieht, welche furchtbare Wirklichkeit in allem ist, das ist doch von einer unerhörten männlichen Großartigkeit. Dazu diese gewaltige Summe von Weltwirklichkeit, die dichterisch bewältigt ist! Darin kommt dem Wallenstein nichts gleich, und es muß bei dem Wort Goethes bleiben, daß er seinesgleichen nicht habe.

Hier ist der Ort, wo ich nun auch versuchen kann, auf Schillers Verhältnis zu Shakespeare einen Blick zu werfen. Das erste, was sich aufdrängt, ist dies, daß Shakespeares Verhältnis zum Tragischen ein ganz anderes war als das Schillers. Es war vollkommen naiv. Sein Theater war ein Vergnügungsort. Die jeunesse dorée und das Volk der unteren Stände, die sein Publikum bildeten, kamen in das Theater sicher nur, um sich zu ergötzen. Das Ergötzen sucht nun der naive Mensch in zwei Dingen: im Lachen und, ziemlich pikanter und reizvoller, im Grausen; so wie man es sucht, wenn man dem Zuge zum Galgen nachläuft. Dafür sorgte er auch. Das Grausen spielt eine recht selbständige Rolle bei ihm. Man überlege sich einmal, wie viel von dem, was Shakespeare uns bietet, auch nicht einmal von weitem in Goethes Sinn hätte kommen und auch bei Schiller einfach durch die künstlerische Tendenz, den Kunst-

geschmack ausgeschlossen gewesen wäre! Goethe wirft Schiller einmal eine ihm von den Räubern her anhaftende Neigung zur Grausamkeit vor. Er habe diese darin bewiesen, daß er in der Szene, wo Egmont das Todesurteil verkündigt wird, Alba als verhüllten Zuschauer habe dabei haben wollen. Aber was will das heißen gegen Shakespeare, gegen die Erwürgung der Desdemona, gegen die gräßliche Blutarbeit am Schluß des Othello, gegen Glosters Augen, gegen den Tod Cordelias und noch so manches andere. So grausam herrscht das Grausen nur, wo es dem Ergötzen dienen soll.

Wenn also die Tragödie dadurch ihren künstlerischen Zweck erreicht, daß sie uns einerseits den Widerspruch des Wirklichen gegen die idealen Bedürfnisse der Seele zum Bewußtsein bringt, andererseits aber das freudige Festhalten an dem Idealen möglich macht, so erreicht Shakespeare keines von beiden vollkommen. Seine Tragik ist nicht prinzipiell, weil sie nicht aus den guten Eigenschaften des Menschen resultiert; und wenn es nicht an Versöhnung fehlt, so entspringt sie gleichsam zufällig aus seiner gesunden Natur. Schiller aber, der sich, wie seine ganze Zeit, aufs ernsteste und zwar fast von Anfang seines dichterischen Schaffens an darüber besonnen hat, wie es möglich sei, — nicht den Anblick des Leidens überhaupt angenehm zu machen, sondern ihn der sittlich gebildeten, der religiös interessierten Seele angenehm zu machen, hat eben deswegen den tragischen

Zweck niemals verfehlt, und der ganze Fortschritt seines dichterischen Schaffens besteht eigentlich darin, ihn immer tiefer zu fassen und das Ganze immer reiner auf ihn zu begründen.

Daraus folgen aber noch zwei weitere Vorzüge von Schillers Dramen. Einmal, daß diese viel zweckvollere Gebilde sind, daß sie in viel höherem Maße jedesmal ein künstlerisches Ganze repräsentieren, in dem alles an seinem Ort steht und nichts über den Zweck des Ganzen hinausreicht. Man hat darauf hingewiesen, daß bei Shakespeare die einzelne Szene oft fast ein Drama für sich ist, daß er, nur seinem instinktiven Drang nach Wirkung, anhaltender, nie ermattender Wirkung folgend, einen überschwänglichen Reichtum an poetischen Motiven darbietet, der der künstlerischen Wirkung im höheren Sinn schädlich werden muß. Bei Schiller ist dagegen, je länger je mehr, alles auf die Hauptwirkung zugeschnitten; ja einmal hat er sich, in der Braut von Messina, geradezu die Aufgabe gestellt, die reinste tragische Wirkung mit den reinsten und einfachsten Mitteln zu erreichen, und es ist ihm gelungen, eine vollkommene Tragödie in halb soviel Versen abzuwickeln, als er sie sonst brauchte.

Aber auch in der Art, wie Schiller im Wallenstein und sonst große geschichtliche Themen bewältigte, macht sich ein Vorzug gegenüber Shakespeare bemerklich. Nicht bloß der meine ich, daß er eine viel verwickeltere und konkretere geschichtliche Wirklichkeit

künstlerisch bewältigte — Shakespeare hätte gewiß keinen Wallenstein schreiben können; sondern, daß er zugleich diesen Stoff mit dem ganzen Eindruck geschichtlicher Wirklichkeit ausstatten konnte und uns also, wie oben gezeigt, das ausgezeichnete Gefühl gibt, daß die sittlichen Mächte nicht nur in den Träumen des Dichters und in dem sehnsüchtigen Bedürfnis unseres Herzens, sondern in der Wirklichkeit herrschen. Ich glaube nicht fehlzugehen, wenn ich sage: gegenüber dem Wallenstein, der Maria Stuart, ja auch der Jungfrau und Tell machen die Shakespeareschen Historien den Eindruck von Märchen oder von Sagen. Das Unmögliche feiert tolle Triumphe bei ihm. Im Hamlet ist, möchte ich sagen, von dem Gespenst auf der Terrasse an bis zu dem Zweikampf mit den vertauschten Rappieren alles unmöglich; in Heinrich IV., in Richard III. herrscht wenigstens die Stimmung des Märchens, dieses fröhliche oder schauernde Sichwundern über eine tolle Welt. Kein Wort des Tadels soll darin liegen gegen Shakespeare. Diese Stimmung schadet der poetischen Wirkung gar nichts, sondern erhält sie in der höchsten Reinheit. Aber dem religiösen, dem allgemein menschlichen Wert der Tragik schadet sie allerdings, bzw. sie läßt es nicht zu der höchsten Form des tragischen Gefühls kommen, in dem wir uns durchaus der wirklichen Welt gegenüber fühlen müssen.

In einer Beziehung war Wallenstein nicht zu übertreffen. Er war nicht zu übertreffen in Beziehung auf die Breite des dargestellten Weltdaseins, auf die

Masse von Prosa des modernen Lebens die dabei überwunden wurde. Wohl aber war er zu übertreffen an Reinheit der tragischen Wirkung. Wallenstein fällt wie ein Opferstier am Altare. Keine Ahnung warnt ihn vorher; der Schlag trifft unerwartet. Sein sterbendes Auge muß einen verwunderten Zornesblick gegen das Schicksal haben, sein erstarrender Mund einen bitteren Zug des Unmuts oder ein Lächeln der Verachtung über den Sieg, den die Kleinen und Erbärmlichen über Menschengröße davon tragen. Das Schicksal, die ewige Gerechtigkeit, tritt nicht in seine Seele und überzeugt ihn, daß er mit Recht fällt, so wie der Räuber Moor überzeugt worden ist. Schlecht würde ihm auch die Reue stehen; denn er hat nicht in jugendlichem Ungestüm, als ein reifer Mann, aus gefesteten Überzeugungen heraus, hat er gefehlt. Die ewigen Mächte sind nicht in ihm, sondern über ihm. Er hatte Recht und seine Gegner bzw. das Schicksal hatte auch Recht.

Darüber hinaus gab es noch eine höhere tragische Wirkung, wenn jene Mächte niedersteigen in die Brust des Menschen, und dort den Tod, das Schicksal zu nichte machen. Ich *will* sterben, ich nehme den Tod an, muß es im Helden selbst rufen, dann sind auch wir wahrhaft versöhnt mit diesem Tod. Zu dieser innerlichen Tragik zog es den Dichter aus der gewaltigen Äußerlichkeit von Wallensteins Leben und Schicksal. Er fand sie in *Maria Stuart*. Dieser Mut des Sterbens wird um so herrlicher sein, je

schwächer das Gefäß ist, in dem er lebt. Maria Stuart ist ein Weib. Und der Dichter hat ihr die ganze Schwäche des Weibes gegeben. Noch mehr als die allgemeine Schwäche des Weibes. Eine bloße Natur, in Leidenschaften wehrlos erzitternd, vom Sinnlichen furchtbar, fast willenlos bewegt, in dem Wahnsinn dieser natürlichen Leidenschaft bis zum Mord, zum Gattenmord schreitend, und im stande, über dem Grabe des gemordeten Gatten dem mannhaften Mörder in die Arme zu sinken. Nur Eine Macht gibt es, die eine solche Natur läutern kann; sie triumphiert im Herzen des Weibes, in den Marien und Magdalenen — der Glaube. Die geschichtliche Maria ist nur bigott; Schillers Maria ist fromm. Ihre Frömmigkeit läutert sie der reinen Tragik ihres Todes entgegen. Auf diesem inneren Vorgang ruht alles Interesse. Noch vor unseren Augen ergreift sie die ungezügelte, sinnlose Leidenschaft. Aber wie der Schlag fällt, besinnt sie sich auf sich selbst. An der Hand des Glaubens steigt sie aufs Schafott, nicht mehr den Christus in der Hand und die Hoffart im Herzen, sondern Hoffart, Liebe, Haß, alles hinter sich lassend:

Gott würdigt mich, durch diesen unverdienten Tod
Die frühe schwere Blutschuld abzubüßen.

Vischer hat an Maria Stuart getadelt, daß der Dichter nicht den weltgeschichtlichen Gegensatz des Protestantismus und Katholicismus benützt habe, um dem Gegenstand ein höheres Interesse zu geben. Das

ist ein rechtes Muster der Kritik, die wir zurückweisen müssen, weil sie fremde Maßstäbe heranträgt. Was hätte man alles noch in die Maria hereinbringen können! Aber wie verfehlt wäre das gewesen für den Zweck, den Schiller verfolgte! Nein, nicht kritisch durfte er uns stimmen gegen die Religion, an deren Hand Maria das Höchste erreichte, was sie innerlich erreichen konnte. Umgekehrt, er mußte uns ihr weltgeschichtliches Recht, ihren großen Zauber zum Bewußtsein bringen, wie er das in dem Bilde Mortimers getan hat. Ganz fern halten mußte er so die fremden Interessen. So allein vermochte er die Handlung in der furchtbaren Enge und Concentration zu halten, daß sie auf uns wirkt wie ein aufgehobenes Schwert, das langsam niederfällt.

Aber nicht umsonst hatte der Dichter, bewegt von dem gewaltigen Anblick der eigenen Zeit, wo „um der Menschheit große Gegenstände, um Freiheit und um Herrschaft" gerungen wurde, im Prolog des Wallenstein gefordert, daß die Dichtung sich der großen Zeit würdig zeigen müsse, daß auch sie die großen Probleme des Völkerlebens behandeln müsse, um auf der Höhe ihrer Zeit zu bleiben. Das ist *seine* große Stellung gewesen, immer im Zusammenhang zu bleiben mit dem gewaltigen Leben der Zeit, das an Goethe fast unbeachtet vorüberrauschte. Ihn zogs gewaltig in den Kampf der Völker um die Freiheit hinein. Fast möchte man sagen, die Seele der *Jungfrau von Orleans* sei in dem zornigen Gefühl gelegen:

Nichtswürdig ist die Nation, die nicht
Ihr alles freudig setzt an ihre Ehre . . . .

Aber nein! Jetzt entspringen Schillers Dichtungen noch weniger als in seinen Jugendtagen aus Interessen, die der Dichtung fremd sind. An der Jungfrau von Orleans war etwas, das ihn menschlich anzog, wie es immer eines der ergreifendsten Schauspiele der Welt bleiben wird. Wie ein junges Leben aus der Enge, in der ihm seine Ideale blühen, hinausgetrieben wird in die Welt, wie es mit der Kraft seiner idealen Begeisterung die Welt bewegt, die nur durch diese Kraft des Ideals bewegt werden kann, und dort an der erbarmungslosen Härte der Wirklichkeit scheitert. Sehet, welche neue dichterische Aufgabe daraus erwächst! Alle bisherigen Charaktere des Dichters waren feste Charaktere. Scharf umschrieben treten sie in das Stück ein und wie ein Schicksal folgt ihnen ihr Charakter nach. Hier steigt der Dichter hinunter in das Werden der Menschenseele. Als Kind beginnt die Jungfrau, als Weib endigt sie; als eine Unwissende, schuldlos wie ein Kind, aus Unwissenheit, tritt sie ins Leben hinein, als eine Wissende sinkt sie, erschöpft mehr vom Leben als von Wunden auf ihre Fahne nieder. Aber um das zu zeigen, muß uns der Dichter die Quellen aufweisen, aus denen ihr Leben fließt, das Milieu, in dem sie erwachsen ist. Das Mittelalter steht vor uns mit seiner Phantastik, mit dem Dämonen- und Wunderglauben, einer Welt, die keine Gesetze kennt, sondern überall von Geistern

erfüllt ist. Visionäre Menschen gedeihen da; auch die Jungfrau ist eine Hellseherin, diese geheimnisvollen Nachtseiten der Menschenseele schauen herein in das Drama. Nicht aufdringlich, zum Widerspruch auffordernd, sondern zart behandelt. Einem Kind, einer Jungfrau, fühlen wir, stehen sie näher, diese geheimnisvollen Mächte, die Talbot als Unsinn bezeichnet. Ihr glauben wir sie. Die einsam alte Eiche auf dem Feld umschweben die Geister des Verderbens, die Hirtin auf dem Felde die alten Geschichten von Mose und David, Gestalten der Heldenzeit. Dieses enge Hirtenleben, diese bäuerliche Einsamkeit auf dem Dorfe, dieser naive Glaube an König und Vaterland, wie er dort gedeiht, sie schaffen den Charakter des außerordentlichen Mädchens. Aus diesen Quellen kann eine Seele wie die der Jungfrau fließen, so gläubig, demütig und so heldenhaft. Aber um ihren Heldenberuf zu üben, muß sie in die finstere, von Leidenschaft bewegte Welt hinaus. In die kalte Welt, wo man, wenn die Taten laut genug sprechen, wenigstens an den Motiven zweifelt, und die Wunder des Glaubens dem obersten der Teufel zuschreibt. Sie muß an ihr scheitern; denn sie nimmt in die künstliche Unnatur dieser Welt und ihres Berufes Eines mit: die echte Menschennatur, die Natur des Weibes, das zur Liebe geschaffen ist. Dadurch knüpft sie der Dichter an die allgemeine Menschlichkeit und an unser Herz. Aber die Liebe kann sie nur knicken, nicht beseligen. Die Enge des Dorfes, die Enge des Mittelalters strecken

die Arme nach ihr aus und ziehen sie in den Abgrund. Fühlen wir, wie unendlich vertieft und bereichert, fast bis zur Unmöglichkeit gesteigert, die Aufgabe der Poesie hier ist. Aber fühlen wir auch, wie hier die Tragödie aller der Tausende aufgedeckt ist, die so aus der warmen Enge des Herzens in die kalte Welt geschleudert werden; ja die Tragödie der ganzen modernen Zeit, die, wie Björnson sagt, aus einer Welt der Träume in eine Welt der Wirklichkeit hinaustaumelt und dadurch verlockt wird, „über die Kraft" zu leben. Die Tragik ist herb und tief. Denn eine Unschuldige ist es, die untergeht. Aber darum bedarf sie auch nur des Einen, daß sie im Unglück wieder sie selbst wird, um siegreich und triumphierend über den Tod hinwegzuschreiten. Versöhnter kann man nicht sterben, als so wie sie, wenn man über ein bewunderndes und dankbares Volk und über den Sieg hinweg in den Himmel schaut.

Es ist nun ein geradezu wunderbarer Anblick, wie der Dichter von diesem seinem verwickeltsten und schwierigsten Werke zu der einfachsten Tragödie überspringt, die er überhaupt geschrieben hat. Wir sehen darin, wie er bestrebt ist, Entgegengesetztes zu erfassen und so den ganzen Kreis dichterischer Möglichkeiten zu erfüllen. In der „Braut von Messina" kein bestimmtes Volksleben, keine bestimmte Zeit, kein Lokalkolorit, keine große Zahl von Personen, kein sich entwickelndes Leben; der Dichter hatte gemerkt, daß alle diese Dinge, wie sehr sie auch die Dichtung be-

reichern, doch der tragischen Wirkung auch gefährlich sind. Er wollte nun einmal nichts erreichen, als die tragische Wirkung selbst, aber diese in ihrer höchsten Stärke, in ihrer größten Reinheit, so wie sie in den Räubern, in der Maria ist; ja noch mehr, er wollte die furchtbare Gewalt des Schicksals im Wallenstein mit der tragischen Wirkung der Maria Stuart vereinigen, und nur soviel Stoff dazu nehmen, als zur Erreichung dieser Wirkung unumgänglich ist. Also zurück zu den einfachsten Motiven, zur Familie, zum Hause. Bruderhaß, seit Kain und Abel die erste Sünde der Welt, die Ursünde, das älteste dramatische Motiv, das Schicksal ganz rein herausgestellt, losgelöst von den Ereignissen, ihnen vorangehend, als Traum und Wahrsagung; endlich auch noch alle Reflexionen losgelöst vom Gespräch der Personen, in Chorlieder vereinigt, damit die dramatische Handlung in ihrer reinen unmittelbaren Kraft wirken kann! Diesem gigantischen Streben, nicht dem Wunsch, eine antike Tragödie zu schaffen, verdanken wir die Braut von Messina, die das Tragische so rein herausarbeitet, wie ihr Schlußwort die Grundstimmung der Tragödie knapp und prägnant bezeichnet:

> Das Leben ist der Güter höchstes nicht,
> Der Übel größtes aber ist die Schuld.

Man sollte meinen, daß nach diesem der Dichter keine neuen Aufgaben mehr hätte finden können. Und doch fand er erst jetzt die, die ihm allein und ganz entsprach, den Tell.

Schon in der Braut von Messina hat Schiller in gewissem Sinne das Volk sprechen lassen und der wunderbare Erfolg zeigt uns, daß dies doch eigentlich das Ziel war, auf das seine ganze Sprechweise hindrängte. Jetzt hat er den Stoff gefunden, der nicht mehr einen Einzelnen, sondern das Volk selbst zum Helden hat; denn der Held des Tell ist das Volk der Schweiz und die Rütliszene ist die Seele des Tell. Nur wie ein Typus des Volkes, ein ausgezeichneter Repräsentant desselben steht Tell vor dem Volk und neben dem Volk; ebenso geht seine Geschichte fast ohne Berührung neben der großen Geschichte her, die das Stück füllt. Wie ein mannigfacher, runder und farbiger Körper seinen einfachen Schatten an die Wand wirft, so begleitet Tells Geschichte die Geschichte seines Volks. Was uns in erster Linie interessiert, ist dieses Hirtenvolk der Berge. Wie es geknechtet wird; wie rohe Leidenschaften eingreifen in das Heiligtum des Familienlebens; wie Hände, die gewohnt sind, den Hirtenstecken, das Ruder, aber auch die Jägerwaffe zu führen, die Sklavenarbeit leisten an der Zwingburg, die sie knechten soll; wie der freie Mann auf ererbtem Grund und Boden vor dem neidischen, besitzlosen Fürstenknecht zagen muß, wie selbst der Stern des ferne blickenden Auges nicht mehr sicher ist in seiner Höhle, der Unschuldige für den Schuldigen zur Schlachtbank geschleppt wird. Wie es dann endlich, als die Not am größten ist, wie ein elektrischer Funke einschlägt in alle diese atomistischen, selbstherrlichen

Existenzen, diese kleinen Fürsten, und sie zusammenschweißt zu einem großen Ganzen, wie ein Volk zum Volk wird, und wie es eine Stimme bekommt und zu sprechen anfängt:

Wir wollen sein ein einig Volk von Brüdern,
In keiner Not uns trennen und Gefahr,
Wir wollen frei sein, wie die Väter waren,
Lieber den Tod, als in der Knechtschaft leben! . . .
Wir wollen trauen auf den höchsten Gott,
Und uns nicht fürchten vor der Macht des Menschen . . .

Wer hat sie nicht schon erfahren, die wunderbare Wirkung dieser Worte, die uns tief in die Seele schauern! Es ist ein Großes, wenn ein Volk spricht, und was für ein herrliches Volk spricht hier!

Das also ist die Seele dieses Kunstwerks, das einzige Schauspiel, wie es in ein Volk im Augenblick der höchsten Not hereinschlägt als ein Blitz, wie die Begeisterung, wie der Gemeingeist machtvoll das Wort nimmt und der Welt verkündet, daß jetzt die größte Macht, die die Welt kennt, ein sich selbst bestimmendes Volk in die Geschichte tritt und seine Rechte fordert. In eine Welt voll künstlicher Verhältnisse, voll mannigfacher Verkettungen von Knechtschaft und Herrschaft, tritt auf einmal majestätisch die Natur herein; das ewige Recht, das dem Menschen in seine Wiege gelegt ist, erhebt seine Stimme und fordert Gehorsam:

Nein, eine Grenze hat Tyrannenmacht!
Wenn der Gedrückte nirgends Recht kann finden,

Wenn unerträglich wird die Last, greift er
Hinauf getrosten Mutes in den Himmel
Und holt herunter seine ew'gen Rechte,
Die droben hangen unveräußerlich
Und unzerbrechlich wie die Sterne selbst.

Aber es ist ein großer Unterschied zwischen dem, was in der französischen Revolution geschehen ist, und dem, was im Tell geschieht. Dieses Volk greift zu den Waffen nicht geleitet durch Vernunftbegriffe, die konsequent angewendet die Welt vernichten müssen. Es ist geleitet durch die Not; was die Not verlangt, fordert es, was es braucht zum Atmen, zum Arbeiten, verlangt es, nicht mehr. Nicht einmal das Unglück des geblendeten Vaters rächt Melchtal an dem Frevler, den er zu seinen Füßen niederstürzt. Er „ehrt auch im Siege die Menschlichkeit“.

So auch Tell, in dem der Dichter den wahren Triumph seiner Kunst errungen hat. Nicht Wallenstein, sondern Tell ist die größte Selbstentäußerung des Künstlers. Der Mann hat keine Ideale, keine Ideen. Er weiß nur das Nächste. Er kennt nur sein Haus. Er hilft seinem Nachbar, wie er das verlorene Lamm vom Abgrunde holt. Aber er will nichts vom Volk, nichts von Verschwörung, nichts von Beratungen; er ist der Starke, der ganz auf sich steht. Gilt es eine Tat, so wird er seinen Mann stellen. Gilt es Ideen, da weiß er nichts davon. Aber er kennt das Recht der Notwehr. Er ist ein guter treuer Hund, solange man nur ihn mißhandelt; aber er wird

ein Raubtier, wenn man in sein Herz und seine Liebe greift. Und darin, daß er so einfach ist, ein ganzer Mensch der Natur, besteht der Reiz, den er auf uns ausübt. Das macht ihn zum echten Repräsentanten des Hirtenvolkes, das macht seinen Mord an Geßler zu einer selbstverständlichen Tat der Notwehr.

Nicht lange hat Schiller die Vollendung des Tell überlebt. Mitten in eine neue große Tragödie hinein fällt die Hand des Todes, die ihn trifft. Am 9. Mai 1805 starb er mit 46 Jahren: „Den Lebenswürdigen hat der Tod erbeutet“ wie Goethe sagt. Das Alter durfte nicht an den Sänger der Jugend herantreten. Er hat die große Revolution in sich geendet, die er unternahm; aber ach! nicht alles Erhaltenswerte aus dem Brande gerettet. Was hätten wir nicht noch von ihm erwarten dürfen! Und doch was hat er alles erreicht! Er ist unser größter dramatischer Dichter. Er ist der Erzieher der ganzen Jugend unseres Volkes. Er ist unter allen Dichtern am meisten in das Volk gedrungen, das bei ihm findet, was auch das Leben am Amboß, an der Hobelbank, im Geräusch surrender Fabrikräder erträglich macht: Zukunft. Denn Zukunft liegt in den Kräften des Ideals. Er ist der Dichter der Frauen, weil er den Schutz, dessen die zartere Natur des Weibes bedarf, ihr gibt in der warmen Hülle männlich idealer Gesinnung. „Ehret die Frauen“ ist einer der Grundtöne

seiner Dichtung. Er war wirklich ein Mann, „nehmt alles nur in allem“. Dieses Schauspiel eines Mannes, stark, tüchtig, heiß, strebend, fest wie Diamant, klar wie das Licht selbst, dieses seltene Schauspiel hat ein gütiges Geschick in Schiller unserem Volk verliehen. So steht er an der Pforte unserer neuen großen Zeit, ein Herold und Bürge unserer Zukunft.

* * *

Die Aufgabe, die ich mir den großen Genien der Weltgeschichte gegenüber gestellt habe, ist nicht die, sie an einem irgendwoher genommenen Maßstabe zu richten, sondern die verschiedenen Eigenschaften zum Bewußtsein zu bringen, durch welche sie uns auffallen, den inneren Zusammenhang dieser Eigenschaften nachzuweisen und so ihr Wesen als eine notwendige, für die Entwicklung der Menschheit bedeutungsvolle Einheit zu erkennen.

Am sichersten fährt man dabei, wenn man an eine charakteristische Äußerlichkeit anknüpft, die uns in dem ganzen Wirken des Genius entgegentritt. Bei Schiller liegt eine solche in der hohen Bedeutung, die das Wort für ihn hatte. Besinnen wir uns, was uns von ihm hauptsächlich in Erinnerung bleibt, was er so recht charakteristisch und eigenartig handhabt, so ist es das Wort. Goethe haftet mit Situationen in unserem Gedächtnis, Shakespeare mit Charakteren, bei Schiller überglänzt das Wort alles. Ausdrücke wie: „in seines Nichts durchbohrendem Gefühle“, „Arm in Arm mit dir, so forder' ich mein

Jahrhundert in die Schranken" sind scharfe, glänzende Bezeichnungen einer Situation, einer Stimmung; sie gehen ganz glatt aus dem Wesen des Menschen hervor, sind ewige Prägungen, und deswegen haften sie so tief im Gedächtnis. Niemand hat das Schiller bisher nachmachen können, es ist sein einzigartiger Vorzug.

Offenbar also lag in dieser Richtung seine Begabung; er war auf die Sprache organisiert. Vielleicht kann man sagen — in diesem weitesten Sinne des Worts —: er war zum Redner, zum Sprecher geboren. Töricht wäre es, sich gegen diesen Ausdruck zu wehren. Es liegt etwas ganz Großes darin; das Sprechen ist die erste Äußerung des Geistes; im Sprechen hören wir auf, Einzelne zu sein, wir vermitteln uns mit anderen, werden zu Gliedern einer Gesellschaft, der Menschheit, werden geistig allgemeine Wesen; der Mann, in dem die Gabe des Wortes vollkommen ist, ist einer der Urtypen großer Menschheit. Gleich taucht die Gestalt des Propheten vor uns auf mit seiner Macht über die Geister, mit einer Sprache, die tief einschlägt und mächtig emporrüttelt, mit einem „So spricht der Herr". Ganz sicher scheint mir eines: Schiller, in einer früheren Zeit geboren, wäre ein Prophet geworden. Prophet ist nach dem griechischen Wortsinn der in die Mitte tritt und spricht, das hebräische Wort bedeutet die strömende Gewalt der Sprache.

Eine Verwandtschaft zwischen einem solchen Propheten und einem Dichter ist da; sie ist in alten Zeiten, wo der Dichter, wie der Seher, der gottbegeisterte

war, wo der Prophet in Versen sprach, immer gefühlt worden; sie liegt in der Natur der Sache, denn die Urform der Dichtung, das glanzvolle Heraustreten des inneren Lebens in Wort und Schall ist beiden gemeinsam. Denken wir uns aber den Propheten unter den Bedingungen einer veränderten Zeit ganz zum Dichter geworden, so wird sich das Gewicht des Worts für ihn behaupten. Ästhetisch betrachtet ist er dann in der Lage eines Malers, für den das Material, mit dem er arbeitet, die Farbe, sehr viel bedeutet; Malerei als Farbenkunst entspricht der Poesie als Wortkunst. Und daraus ergeben sich in dem einen und anderen Fall gewisse Eigentümlichkeiten, eine besondere Richtung, in der die Kunst sich entfaltet. Eine Malerei, die wesentlich Farbenkunst ist, wie die von Tizian, wird einen dekorativen Charakter annehmen, die Gegenstände werden zurücktreten, das Geistige, das Dramatische wird der ruhigen Freude an der Erscheinung weichen u. s. w. Der dekorative Zug ist offenbar auch der geschilderten Poesie eigen; es ist das, was man oft nicht ganz zutreffenderweise bei Schiller Rhetorik nennt; die Formen nehmen dabei eine gewisse ideale Allgemeinheit an, welche der Sprache ihr selbständiges Leben, eine freie Bewegung nach dem eigenen Gesetz läßt. Aber wenn die Farbenmalerei das Geistige hinter dem Sinnlichen zurücktreten läßt, weil die Farbe das Sinnlichste an den Dingen ist, so wird in der dekorativen Dichtung umgekehrt das Sinnliche, wenigstens im Sinne des konkret Anschaulichen —

hinter dem geistig allgemeinen Interesse zurücktreten, denn die Sprache ist der geistigste Ausdruck, den sich der Geist geben kann. Es wäre widernatürlich, wenn der Mann, dessen Leidenschaft das Sprechen ist, das aussonderte, was den Menschen vor allem zum Sprechen treibt; das, was ihn mit den andern Menschen verbindet, die allgemeinen Interessen, die sozialen Interessen, die religiösen Interessen. Die Sprache sucht Verbindung mit andern. Was aber die Menschen verbindet, was sie „tief und tiefer gefühlt immer nur einiger macht", das ist, nach Goethe, das Heilige. Wir bekommen also den Typus eines Dichters der Sprache, eines dekorativen Dichters, eines Dichters allgemeiner Formen, eines sozialen Dichters, eines religiösen Dichters.

Dazu kommt gleich und in natürlicher Folge der Bühnendichter. Das soziale und religiöse Element drängen in die Öffentlichkeit, wollen vor das Publikum, das Volk; Religion besonders will Kultus, will Feier werden. Der Dichter fühlt sich nicht allein, dichtet nicht für sich, wie Goethe, dem beim Anblick der bunten Menge „der Geist entflieht"; er hat auch schon bei dem Dichten sein Publikum um sich, ein feierndes lebendiges Volk. Hier hätte die Ästhetik noch eine Aufgabe vor sich, zu untersuchen, wie die Natur der Poesie unter diesen Umständen sich verändert. Ich will es schroff ausdrücken: Kein rein poetisches Werk paßt auf die Bühne. Große, allgemeine Umrisse sind besser als feine Stimmungstöne, die nicht in künstliches Licht unter Schminke und

Pappdeckelnatur passen und den Zufälligkeiten der schauspielerischen Rollenbesetzung nicht ausgesetzt werden dürfen. Allgemeine Charaktere dagegen, mit inneren Gegensätzen, starken Stimmungskontrasten werden durch den lebendigen Schauspieler beseelt und zusammengehalten. Hegel besonders hat die notwendigen Eigenschaften eines Bühnenstücks prächtig formuliert. Es läuft darauf hinaus, daß diese lebendige Kunst, wie ich das Theater mit Tanz, Festzug ꝛc. nennen möchte, in der höchsten Form ein Ausdruck der aktuellen Regungen der Volksseele, der Freude des Volkes an sich selbst, der Zeitinteressen, der herrschenden Ideale wird. Etwas Vergängliches und Partikuläres kommt damit in die Poesie, sicherlich: Spanischer Ehrbegriff, französischer Esprit, Not der Zeit; aber die Kunst gewinnt den Zusammenhang mit dem Leben wieder. Mit Recht hat schon Gervinus hervorgehoben, daß das Volk sich das niemals werde nehmen lassen: diesen Zusammenhang der Kunst mit den übrigen Regungen des Seelenlebens; selbst nicht um den Preis der reinen Kunst und der reinsten Kunstentzückungen. Deswegen ist Schiller mehr der Dichter des Volkes geworden, als Goethe es jemals werden könnte.

Lassen wir also den sozialen, den prophetischen Dichter, den Bühnendichter als eine berechtigte Gattung in der Dichtung ruhig gelten, und suchen wir nur zu verstehen, wie er arbeitet, wie er wirkt, welche Funktion er in unserem geistigen Leben ausübt. Sein Thema ist der Widerspruch der wirklichen Welt gegen die ideale und

die sich daran bildende und herstellende Gewißheit, daß das Ideale trotz alledem das Wesen der Dinge ist. Man muß sich ganz klar machen, in welchem weiten Umfang dieses Thema Schillers Poesie beherrscht. Bei den Tragödien ist es hinlänglich gezeigt. Aber auch seine Lyrik hat fast nur dies Eine Thema; vor allem die schönsten und charakteristischesten Dichtungen, in denen der ganze Schiller vor uns steht. „Die Ideale", „die Sehnsucht", „der Pilgrim", „die Worte des Glaubens", „die Worte des Wahns", „das Ideal und das Leben", „die Hoffnung", „Licht und Wärme", sie alle behandeln es. Aber ebenso diese „kulturgeschichtlichen" Gedichte, die ja keineswegs in dem Sinne Gedankenlyrik sind, wie man oft meint, sondern nur das bange und heiße Rousseauproblem schmerzvoll durchfühlen, ob der Fortschritt zur Kultur wirklich ein Fortschritt zum Glück sei, und ihre letzte Hoffnung aus der ewig gleichen Ordnung der Natur schöpfen, aus der „Sonne Homers", die auch uns lächelt: es ist immer dasselbe Problem, ob das „Dort" einmal „Hier" werden, ob der „tiefe Abgrund sich füllen" kann, ob das Ideal Wirklichkeit werden kann. In diesem Sinn sollte man z. B. auch „die Glocke" als ein durchaus religiöses Gedicht betrachten; denn das ist doch das eigentümlich Große an ihr, daß sie in dem ganzen Reich des Lebens, das sie vor uns entfaltet, die Beziehung zu dem Klang aus der Höhe fühlen läßt, daß sie überall das Köstlich-ideale und die Endlichkeit des Köstlichsten fühlen läßt, was wir haben, der zarten Muttersorge und des Kindesglücks,

des ersten Liebestraums, der bräutlichen Wonne, des rüstigen Mannesstrebens und der gewonnenen Lebensfrüchte, der bürgerlichen Ordnung und des bürgerlichen Gemeinsinns, ja endlich des Lebens selbst:

Und wie der Klang im Ohr vergehet,
Der mächtig tönend ihr entschallt,
So lehre sie, daß nichts bestehet,
Daß alles Irdische verhallt.

Die Verwandtschaft dieses Schiller'schen Themas mit der Kant'schen Philosophie, in deren scharfer Luft Schiller herangereift ist, liegt auf der Hand. Kant ist der erste gewesen, der die Welt der Erscheinungen, unsere wirkliche Welt als wesentlich irrational erkannt und den Ideen und Idealen des Geistes eine konstitutive Bedeutung für die Erkenntnis der Welt abgesprochen hat. Es ist das schmerzvolle Mündigwerden der Menschheit, die für immer von dem Traum der Kindheit Abschied nimmt und anerkennt, daß wir es mit einer engen und in ihrer blinden Gesetzmäßigkeit unerbittlichen Welt zu tun haben, daß die Ideen und Ideale nicht als Tatsachen in der Welt, sondern nur als Forderungen in unserem Gemüt gefunden werden. Nur in der Kunst, die uns das Wirkliche durch die Seele eines rein gestimmten Geistes hindurch zeigt, werden wir unmittelbar, gleichsam schon im sinnlichen Eindruck gewiß, daß die Welt des Geistes voll ist. Ich habe dafür den Ausdruck gebraucht, daß in der Kunst das Wahre und das Gute als das Wesen der Dinge genossen wird. Schiller hat die Bedingungen

dafür mit der größten Ausführlichkeit entwickelt und aufs Tiefste begründet.

Wie nun Kants Philosophie der Ausgangspunkt aller neuen philosophischen Entwicklung geworden ist, so Schillers religiöse Kunst der aller tieferen dramatischen Problemkunst, die uns die Neuzeit gebracht hat. Und sie kann der Ausgangspunkt werden für etwas noch Größeres. Es muß doch einmal eine Zeit kommen, wo uns die Religion nicht mehr, wie es zum Unglück unseres ganzen Lebens heute der Fall ist, trennt, sondern verbindet, wo es wieder einen Geist im Volke gibt, der uns — als heiliger — vereint. Er wird dann einen Ausdruck, eine feiernde Darstellung suchen, etwa wie sie Wagner im Parsifal angestrebt hat. Wir werden dann vielleicht erkennen, daß Schillers große Tragödie den Weg dazu weist; so, wie sie heute schon, vielleicht am meisten von allem, was wir kennen, eine Form von Religion enthält, so gesättigt mit ernstem Wirklichkeitssinn, so warm und fest in idealen Überzeugungen, so zusammenhängend mit allen ernsten, wissenschaftlichen, sittlichen, sozialen Bestrebungen, daß wir sie als einen wahren und fast vollkommenen Ausdruck dessen ansehen dürfen, was die Besten und Freiesten unter uns fühlen, wenn das große Problem der Welt ihnen nahe tritt.

